MANUELS D'HISTOIRE DE L'ART

LES ARTS DU TISSU

PAR GASTON MIGEON



H. LAURENS PARIS





MANUELS D'HISTOIRE DE L'ART

LES ARTS DU TISSU

Manuels d'Histoire de l'Art

Publiés sous la direction de

M. HENRY MARCEL

ADMINISTRATEUR GÉNÉRAL DE LA BIBLIOTHÈQUE NATIONALE
ANCIEN DIRECTEUR DES BEAUX-ARTS

L'objet de cette publication est de retracer, dans une suite d'ouvrages distincts, l'histoire et l'évolution de chaque forme d'art, depuis les premiers essais jusqu'à l'état actuel, à travers les milieux divers et les époques successives où elle s'est développée.

PARU :

LA PEINTURE. Des Origines au XVIe siècle, par Louis HOURTICQ, agrégé de l'Université. Un volume illustré de 171 gravures.

LA GRAVURE, par Léon ROSENTHAL, docteur ès lettres, professeur au Lycée Louis-le-Grand. Un volume illustré de 174 gravures.

EN PRÉPARATION :

La Peinture, du XVIe siècle à nos jours, 1 vol. — La Musique, 1 vol. — La Sculpture, 2 vol. — L'Architecture, 2 vol. — Les Arts du Métal, 1 vol. — Les Arts de la Terre, 1 vol. — Les Arts du Bois, 1 vol.

MANUELS D'HISTOIRE DE L'ART

LES ARTS DU TISSU

PAR

GASTON MIGEON
Conservateur des objets d'Art du Moyen âge et de la Renaissance
au Musée du Louvre.

Ouvrage illustré de 175 gravures.

PARIS
LIBRAIRIE RENOUARD — H. LAURENS, ÉDITEUR
6, RUE DE TOURNON, 6
1909

INTRODUCTION

Il est fort difficile de distinguer dans les auteurs anciens les divers procédés dont ils entendent parler, pour distinguer les différents genres de tissus : sont-ce des tapisseries, dans lesquelles le dessin est ouvré mécaniquement en même temps que le fond sur un métier? sont-ce des broderies où le décor est appliqué à la main sur un fond préalablement ouvré? sont-ce des tissus ou des brochés, tissages et brochages étant exécutés mécaniquement à l'aide d'un métier qui répète indéfiniment les mêmes motifs ?

Peut-on dénommer *tapisseries,* les étoffes de lin fabriquées sur les métiers des anciens Égyptiens du temps des Pharaons? Chaque historien s'est repassé la citation d'une peinture murale de l'hypogée des Beni Hassan, antérieure de trois mille ans à notre ère, où se trouvent représentées deux femmes devant un métier à tisser qui, comme notre métier à haute lisse, présente la chaîne verticale avec les bâtons de croisure. Trois fragments de tissu du musée égyptien du Caire, provenant du tombeau de Thoutmosis IV, fouillé par M. Davies en 1903, nous révèlent une technique d'une singulière finesse, 1500 ans avant notre ère. — Tapisseries également les tissus fabriqués chez les Babyloniens, les Assyriens et les Perses, et M. Lessing s'occupant de l'art du tapis en Orient, croyait avoir retrouvé des prototypes très archaïques représentés dans les bas-reliefs autrefois peints qui couvraient tous les murs du palais de Ninive. Nombreux sont les textes des écrivains de l'antiquité latine proclamant la magnificence déployée par Babylone et Ninive dans cette branche de l'art textile, dans Apollonius de Tyane, dans Philostrate, dans Pline, dans Lucrèce, dans Plaute, dans Silius Italicus, dans Martial; on en retrouvera toutes les citations à l'article « Phrygio » du Dictionnaire des antiquités de Saglio. Les mots de « babylonica peristromata » reviennent sans cesse

dans leurs écrits, mais ce ne sont que des mots, que ne suivent jamais les moindres explications, ni descriptions. Les récits de voyage ou les écrits didactiques des Anciens sont toujours d'une imprécision absolue, et ce sont des références qui demeureront toujours vagues. A aucune époque, on n'eut dans l'antiquité le sens archéologique, le souci, quand on parlait des choses, d'en donner une description totale et exacte, qui pût servir, dans un avenir plus ou moins lointain, à reconstituer la forme et le sens des choses disparues ou anéanties. Quand on consulte le *Thesaurus* d'Henri Estienne, on trouve une foule de mots grecs synonymes qui indiquent quelle place la peinture en matières textiles tenait dans la civilisation hellénique. Mais je défie bien qu'on en puisse identifier un seul possible à traduire par le mot exact de « tapisserie », tel que nous l'entendons de nos jours.

C'est un thème aimable de développement littéraire que de rappeler la patience avec laquelle les épouses grecques, dans les gynécées, tissaient les vêtements des héros, ou les tentures destinées à prendre place dans les sanctuaires. C'est Hélène qui, selon l'*Iliade,* représentait sur le tissu les combats livrés autour de Troie ; c'est Calypso ou Circé selon l'*Odyssée,* charmant leurs loisirs en faisant courir la navette d'or sur leurs métiers. C'est Pénélope donnant pour raisons à ses atermoiements le travail de tissage qu'elle accomplissait pendant le jour, qu'elle défaisait pendant la nuit.

Ici encore une représentation figurée d'un monument existant de nos jours, a beaucoup servi aux historiens du tissu, qui y ont vu la preuve que la tapisserie existait bien au temps de Périclès : c'est un vase trouvé à Chiusi, exécuté environ quatre cents ans avant l'ère, et sur lequel se trouve représenté un métier à chaîne verticale assez analogue à celui que nous avons rencontré sur les murs de l'hypogée de Beni Hassan. Il est bien évident que c'est d'après les peintures de vases, qu'on devrait chercher à identifier les divers tissus qu'on y voit figurés.

Il est assez probable que jusqu'au v[e] siècle avant l'ère, ce dut être la broderie le procédé le plus courant. A partir de ce moment il semble bien qu'on ait préféré les purs tissus, ainsi que le prouvent quelques fragments du Musée de l'Ermitage datant du III[e] ou II[e] siècle avant notre ère, trouvés au cours de fouilles du tombeau des sept frères à Tembriouch, province de Kouban, au N.-E. de la mer Noire, avec de curieuses rangées de canards sur fond rouge (Comptes rendus de la Commission archéologique de Saint-Pétersbourg, 1878-1879, p. 43).

M. de Ronchaud, dans un livre de profonde érudition, *La Tapisserie dans l'antiquité*, a consacré tout un long chapitre au rôle que joua la tapisserie dans la décoration intérieure des monuments grecs, dans le Temple, au Théâtre, dans les Palais. Phidias aurait eu largement recours à la tapisserie pour compléter la décoration du Parthénon, dont il était non seulement le sculpteur de marbre, mais aussi le grand ordonnateur-décorateur. M. de Ronchaud, de façon intéressante, mais un peu à la Viollet-le-Duc, s'est plu à reconstituer ainsi, en citant d'ailleurs de nombreux textes, la décoration intérieure du temple célèbre. Des tapisseries, paraît-il, flottaient entre les colonnes du naos, elles représentaient des épisodes de la bataille de Salamine ; une galerie était décorée de tapisseries ornées d'animaux monstrueux et de chasses dans le goût oriental ; des portières représentaient l'histoire de Cécrops et de ses filles ; les portiques étaient également ornés de tentures ; il y en avait même aux galeries du péristyle, comme aux galeries de la Cella. Enfin, au-dessus de la célèbre statue de Pallas Athéné, s'élevait une sorte de tente formée de tapisseries représentant le ciel avec ses constellations.

Tout cela est d'une charmante ingéniosité, mais comment y voir autre chose que de séduisantes hypothèses ? J'admets qu'il y ait eu tissage sur des métiers à chaînes verticales, et non pas brochages, ni broderies. Mais qui nous dit en quelles matières était exécuté le tissu ? N'étaient-ce pas des tissus de lin, ou de soie ? Dans tous les cas aucune preuve réelle fournie par un fragment de tissu provenant de ces lointaines époques, n'est venue nous convaincre que la tapisserie, telle que nous la comprenons de nos jours, existait déjà, était pratiquée par les peuples dont nous venons de parler.

Il n'est cependant pas impossible qu'aux premiers temps de l'ère chrétienne, les Romains aient connu la pratique de la tapisserie de haute lisse, car, pour la première fois, nous rencontrons dans un auteur latin une description très précise qui nous dévoile une pratique de métier très analogue à celle de la haute lisse. C'est dans Ovide, au livre VI des *Métamorphoses*, quand il nous décrit les métiers de Minerve et d'Arachné. « Aussitôt prenant place l'une vis-à-vis de l'autre, Minerve et Arachné « tendent chacune les fils légers qui forment la chaîne, et les attachent « aux métiers ; un roseau sépare les fils. Au milieu glisse la trame qui, « conduite par la navette affilée, se déroule sous leurs doigts, s'entrelace « à la chaîne, et s'unit avec elle sous les coups du peigne aux dents « aiguës. L'une et l'autre se hâtent, et la robe repliée autour de leurs

« seins, les habiles ouvrières pressent le mouvement rapide de leurs « mains... Sous leurs doigts l'or flexible se mêle *à la laine*, et des his- « toires empruntées à l'antiquité se déroulent sur le métier. »

Si nous trouvons là le témoignage le plus certain de la pratique de la tapisserie de haute lisse aux temps antiques, il faut en admirer la précision, si rare à cette époque, avec laquelle sont indiqués tous les détails du procédé : la position des fils (*licium* en latin, d'où est venu le mot lisse) — le roseau qui les sépare et facilite l'introduction de la navette, contenant les fils destinés à former le dessin — le peigne ; à cet outillage l'industrie moderne n'a guère ajouté d'élément essentiel.

PREMIÈRE PARTIE

LES TISSUS DE SOIE DÉCORÉS

CONSIDÉRATIONS GÉNÉRALES

Difficulté de classement. — Le caractère religieux des tissus parvenus jusqu'à nous. Les origines obscures de fabrication.

L'histoire des tissus du haut moyen âge présente des difficultés assez complexes : il est nécessaire, tout d'abord, de se défendre contre des traditions respectables, transmises sans contrôle suffisant, au sujet de monuments qu'il est ensuite très malaisé d'en dégager. Les tissus anciens nous sont le plus souvent parvenus sous le couvert de la religion : ce sont les *suaires* et les *vêtements sacerdotaux*. M. F. Marcou avait déjà fait observer que dans sa vénération pour les saints, l'Église, dès les premiers temps, étendit leur culte à tout ce qui pouvait perpétuer leur souvenir, particulièrement à ce qui avait pu toucher leurs corps, soit aux étoffes dans lesquelles ils avaient été ensevelis, soit aux tissus précieux dans lesquels leurs reliques avaient été enveloppées, au cas fréquent où elles avaient été rapportées de Terre Sainte. Dans l'un et l'autre cas, on désigna ces étoffes du nom de « suaires », en souvenir de leur caractère funéraire, et en leur donnant fréquemment le nom du saint dont elles avaient renfermé les restes. Si la pièce de tissu était de suffisante dimension, on la transformait souvent en vêtements sacerdotaux, chasubles, dalmatiques ou chapes : et ces vêtements prirent aussi les noms des saints qui pouvaient les avoir portés. Leur authenticité n'étant point contestée, on était amené tout naturellement à penser que le tissu était contemporain du saint sous le nom duquel il était

vénéré. Et c'est ainsi que se cristallisent des attributions archéologiques qui défient les siècles.

Une autre grande difficulté, dans le classement des tissus du moyen âge. c'est de préciser leur origine de fabrication. Pour ce qui est des tissus de soie en particulier, leur origine remonte fort loin, puisqu'on en retrouva des fragments en Égypte, dans les tombeaux de la dix-huitième dynastie. Leur décoration brochée a laissé supposer qu'ils pouvaient provenir de Chine, mais il n'est pas douteux que cette industrie textile fut pratiquée dans l'Asie Occidentale avec des soies importées brutes de l'Extrême-Orient, ou même, comme l'a noté Pline, avec des soies défaites de tissus chinois, qui étaient retissées en Syrie, jusqu'au jour où Justinien, au VI[e] siècle, affranchit les Byzantins de cette dépendance, par l'introduction des vers à soie dans l'Empire grec.

Pour nous diriger en tâtonnant parmi la foule des tissus anonymes, nous aurons bien quelques points fixes auxquels nous pourrons nous rallier. D'abord les tissus à inscriptions, quelques-uns, très rares, portant des noms de possesseurs, quelques autres portant des dates. Nous aurons aussi parfois des représentations de personnages ou des scènes animées qui, par la nature des costumes et des types, nous fourniront des indications sérieuses. — Quand nous aurons affaire à des tissus de représentations symboliques ou purement décoratives, la difficulté sera plus grande, les inventions décoratives de l'Occident ayant pris alors principalement leur source en Orient, comme M. Strygowski a beaucoup contribué à l'établir dans son beau travail *Orient oder Rom*. De toutes ces civilisations, chaldéenne, phénicienne, assyrienne, qui naquirent, s'épanouirent et s'éteignirent sur le vieux sol de l'Asie, des germes étaient restés, ainsi que tout un ensemble de traditions artistiques dont les nouveaux venus étaient les dépositaires inconscients. Le génie propre à chaque race y apportait son caractère particulier, mais, par delà les manifestations momentanées, se retrouve le fonds permanent d'une série d'inventions, de formes et d'idées qui, dans le domaine décoratif, avaient du premier coup, et dès leur origine lointaine, trouvé leur mode d'expression la plus forte et la plus complète, et dont la force insinuante, à travers les transmissions successives, avait su pénétrer peu à peu nos arts occidentaux. Dans ces phénomènes complexes de pénétration artistique, les tissus de nature portative ont été des agents de transmission que les ouvriers d'Europe se sont repassés de mains en mains, dont ils ont même souvent subi l'influence inconsciemment, par le fait

seul de s'en servir, de les avoir sous les yeux, sans les prendre pour modèles.

Quand les ouvriers chrétiens de Byzance ou d'ailleurs se mirent à reproduire dans leurs ateliers tous ces motifs décoratifs, ils se préoccupèrent peu des symboles qui n'étaient pas les leurs; et cependant ils les répétaient, entraînés par la vogue même dont jouissaient les tissus d'Orient, et parfois dans le but fallacieux de les faire passer pour tels. Là gît pour nous un premier embarras.

CHAPITRE PREMIER

TISSUS D'ORIGINE SASSANIDE

Rapprochements avec les grands monuments de la sculpture sassanide, avec les orfèvreries du même art. — Influence exercée par la Chine. — Importation de tissus de soie chinois. — Les sujets de chasse à caractère hiératique. — L'affrontement et l'adossement. — Le Pyrée et le Hôm. — Classement des tissus.



Tissu de soie sassanide
(Musée de South-Kensington, Londres;
Musée des Arts Décoratifs, Paris).

L'histoire de la civilisation sassanide n'est connue, par l'étude de ses monuments, que depuis une époque relativement récente, et les caractères qu'ils présentent ne sont pas inutiles à définir comme éléments de comparaison avec les motifs que présentent les tissus du même art dont nous avons à nous occuper.

Sur les parois rocheuses de la nécropole de Darius à Persépolis (triomphe d'Artaxercès), aux bas-reliefs de la région de Chiraz (victoires de Sapor sur Valérien), au bas-relief de Vararhan IV (avec son combat des deux cavaliers), à la frise de Khounaïfigais (avec sa chevauchée effrénée de cavaliers), se marquent une entente savante de la composition et du groupement, un sens étonnant du mouvement. Sur les trop rares monuments d'orfèvrerie qui subsistent, tels que la coupe d'argent de Kosroès à la Bibliothèque nationale, ou les pièces du Trésor de Nagy Szent Miklos, ce goût de la réalité, ce même sens du mouvement se retrouvent : sur un vase d'argent de la Bibliothèque nationale, deux lions dressés

s'affrontent, avec un fleuron étoilé à l'articulation de l'épaule; sur une aiguière d'argent du temple d'Horiuji au Japon, un cheval ailé galope; et ces représentations, avec les détails particuliers qu'elles nous offrent, se retrouvent semblables, ou légèrement transformées, dans des tissus nombreux du même art, ou des arts postérieurs qui s'en sont emparés.

Nous savons que la Chine, productrice de la soie, était longtemps demeurée fermée et mystérieuse pour l'Occident, grâce à sa constitution, mais aussi grâce aux Parthes, qui en fermaient soigneusement les accès pour se réserver le bénéfice des transactions commerciales. Et cependant le tissu de soie, nécessairement chinois, était déjà connu sous Alexandre, puisqu'on sait que son général Nearchos s'en vêtait. Il n'est pas douteux que plus tard, les Turcs qui occupaient les Marchés du centre asiatique et qui furent (ainsi que l'a si bien montré M. Cahun) les intermédiaires entre la Perse et le Céleste Empire, avaient fait des villes sassanides, Samarkande et Bokkara, les grands marchés de la soie où les caravanes venaient s'approvisionner, pour satisfaire aux demandes des empires grec ou romain. Sous l'empereur Wu-ti, le général Chan Pien, en 114 avant l'ère, avait ouvert la route fortifiée des caravanes par le désert de Gobi, le Tarim et le Pamir, dont M. Bonin a retrouvé la direction, et il est bien curieux de constater, par la présence d'une aiguière sassanide et d'un tissu chinois avec deux cavaliers de style sassanide chassant le lion (au temple d'Horiuji, près Nara, au Japon, Lessing IV), apportés en 622 par ambassade coréenne, l'influence réciproque de l'Orient sur l'Extrême-Orient. Premières étapes dans ces transports de la matière non ouvrée, il est vraisemblable qu'avec le goût du luxe qu'eurent les cours des souverains sassanides, leurs cités possédaient des métiers où la soie précieuse était tissée selon les pratiques empruntées à la Chine. La Perse dut connaître cette industrie deux siècles au moins avant Byzance.

Aucun texte précis ne nous renseigne sûrement sur tous ces points, et nous n'avons que ceux qui nous disent l'engouement de Rome pour les broderies de Ctésiphon, dont les représentations semblent avoir été empruntées plutôt à la mythologie grecque, et devaient plaire plutôt au goût hellénique.

Dans la quantité d'étoffes de tout genre que les temps anciens nous ont léguées, et dont le travail de classement, très difficile, ne date que de quelques années, nous rencontrons un certain nombre de morceaux dont le caractère décoratif s'accorde bien avec celui des monuments sassanides

dont nous notions plus haut l'esprit. Nous y retrouverons ce goût pour les figurations animées, pour les scènes mouvementées que nous avions remarquées sur les monuments de la sculpture et de l'orfèvrerie. Les scènes de chasses y sont fréquentes, où apparaissent ces cavaliers lancés au galop, tirant de l'arc contre des fauves ou des antilopes, dans ce mouvement qui deviendra traditionnel, qui les fait se retourner sur leurs selles et tirer derrière eux. Il est important de noter que le fait de diriger le cheval et de tirer en même temps l'arc des deux mains est typique des Mèdes, des Parthes et même des Turcs. Et voyez comme les formules décoratives (en se modifiant selon les mœurs et le génie des peuples) ont une étrange puissance de durée, puisque ce même thème, sommeillant au fond de la mémoire des hommes, reparaît, bien des siècles plus tard, quand il s'agira de décorer, à Mossoul ou en Perse, des cuivres incrustés d'argent, à Ispahan ou à Chiraz, plus tard encore, des velours ou des pages de manuscrits. Mais chez le Sassanide le motif conserve une grandeur et une noblesse dont il s'est un peu dépouillé plus tard, le mouvement a été observé, rendu dans la vérité, mais la scène conserve toujours quelque chose d'héroïque, de *hiératique* aussi. Le cavalier, roi ou prince le plus souvent, dans ce fait de tirer de l'arc, semble encore exécuter un rite, tandis que ces représentations seront autrement vives et familières à l'époque musulmane.

Un détail important à noter dans les tissus sassanides est la disposition des roues ou cercles enfermant le décor, que nous retrouverons plus fréquente encore dans les tissus byzantins. C'était ce que les anciens auteurs appelaient « circumrotata ». Strygowski a fait ingénieusement remarquer que l'origine en était peut-être dans les mosaïques de pavement de type syrien dans lesquelles Rome n'avait fait qu'imiter l'Orient.

Un autre fait remarquable est l'épanouissement d'une formule décorative que le Sassanide n'a pas inventée, mais dont il a fait quelque chose de définitif, et où il a mis le plus de grandeur simple, je veux dire l'affrontement ou l'adossement, répétition identique et symétrique d'un même motif.

Deux motifs furent entre autres appelés à jouer dans l'art sassanide un rôle capital, et nous en retrouverons la trace dans tous les arts qui l'ont suivi : ce sont, l'*Autel du feu* ou *Pyrée,* et l'*Arbre de Vie* ou *Hom.* On sait que les disciples de Zoroastre adoraient le feu, et en Perse des tours élevées tenaient lieu de temples ; à leur sommet brûlait le feu sacré

entretenu par les Mages, qui jamais ne devaient le laisser éteindre ; le *Pyrée* en est le souvenir. — L'arbre de vie était pour les Perses le sym-



Tissu de soie sassanide provenant de l'église Sainte-Ursule de Cologne (Musée d'Art Industriel de Berlin).

bole de l'éternelle renaissance des êtres et des choses. On le représentait à l'origine sous la forme d'un palmier, plus tard sous la forme d'une végétation plus ou moins fantaisiste.

Après avoir dégagé ces caractères généraux, essayons d'opérer un classement parmi les rares tissus sassanides que nous connaissons.

Un groupe de tissus s'impose d'abord, c'est celui des sujets à personnages, possibles à dater approximativement par le caractère précis des types ou des costumes, ou plutôt à situer comme origine. Ces sujets à personnages sont surtout des *sujets de chasse*, et il n'est guère surprenant de trouver un goût si marqué chez un peuple dont la vie se partageait entre ces deux sports : la guerre et la chasse.

1° Au Kunstgewerbe Museum de Berlin, une étoffe de coton, non pas tissée, mais *imprimée*, représente le *Rapt de Ganymède*, où il est intéressant de constater chez un peuple d'Asie la force persistante d'un thème hellénisant, et que Lessing a ingénieusement rapproché d'un vase d'or sassanide où se trouve un sujet analogue. Mais le style et le dessin de ce décor fort ordinaires ne donnent pas à ce tissu de caractère très artistique.

2° De Sainte-Ursule de Cologne est passé au Kunstgewerbe Museum de Berlin sous le n° 81, 13, un tissu de soie pourpre et bleu sur lequel Karabacek avait voulu voir Yestegerd III chevauchant un griffon, et repoussant l'attaque d'un lion ailé et empanaché : sous les pieds du cheval, un lion est couché. D'un hom se penche un petit génie qui prête assistance au cavalier. Ce qui peut identifier le personnage est l'ornement de tête qu'il porte : ce croissant surmonté d'une étoile entre deux ailes se retrouve sur les monnaies de Chosroès II, dont le règne (591-628) permet de dater avec une précision relative le tissu (Lessing I).

3° A San Ambrogio de Milan, à Saint-Cunibert de Cologne, et au South-Kensington Museum, se trouvent partagés les morceaux d'un assez analogue tissu de soie décoré de médaillons, dans lesquels deux cavaliers adossés tirent d'un grand arc une flèche sur un lion terrassant un cheval.

L'arc est semblable à celui dont les peuples d'Asie font encore usage. Le lion a la queue liée dans sa partie inférieure, comme sur le vase sassanide de la Bibliothèque nationale. Le cheval attaqué par le fauve porte sur la cuisse un cercle jaune, et les chiens courant autour du cavalier sont semblables dans les trois étoffes ; dans deux de ces étoffes séparant les cavaliers se voit non pas le hom sacré des Perses, mais un palmier avec ses feuilles dentelées, ses fruits roux comme des régimes de dattes, autour duquel volent des oiseaux. La mitre conique des archers, comme les deux rubans qui pendent de chaque côté, étaient familières aux peuples de la Scythie. Nous savons que ce fut à peu près au VIe siècle

que l'évêque saint Laurent déposa dans la tombe de San Ambrogio et des deux saints martyrs Gervais et Protais le tissu précieux, qui rappelle celui que le chanoine Bock vit à Saint-Servais de Maestricht, avant qu'il n'entrât au Kensington Museum (n° 583, 93). Cet événement du VI[e] siècle



Tissu de soie sassanide
(Musée d'Art Industriel de Berlin, Musée germanique de Nuremberg).

tombe d'accord avec la date approximative de l'étoffe, qui porte à un degré éminent le caractère du génie décoratif des Sassanides. M. Lessing l'a cru byzantin (Cahier et Martin II, Venturi I, Lessing IV et V).

4° Un autre tissu de soie bleue représente encore deux cavaliers, les têtes de face, coiffés de grands casques à trois pointes, sur des chevaux

ailés de profil. Ils sont séparés par un arbre de vie dont les branches à volutes renferment des oiseaux. Deux tigres sont affrontés sous les chevaux, et la bordure comporte des cercles enfermant des cerfs et des chiens (Lessing IV et V).

Ce tissu se trouve au Kunstgewerbe Museum de Berlin et au musée germanique de Nuremberg. Il provient de Trèves.

5° Un rare fragment de soie conservé au Trésor du Sancta Sanctorum du Latran à Rome, représente dans des cercles deux personnages à tuniques courtes, coiffés du casque à aigrette tréflée perçant des lions dressés, tandis qu'au-dessous deux chiens aboient, et plus bas deux autres belluaires adossés percent chacun un lionceau derrière lequel est un épervier (Lauer. Monuments Piot, 1906, I, II, pl. XVIII, 1).



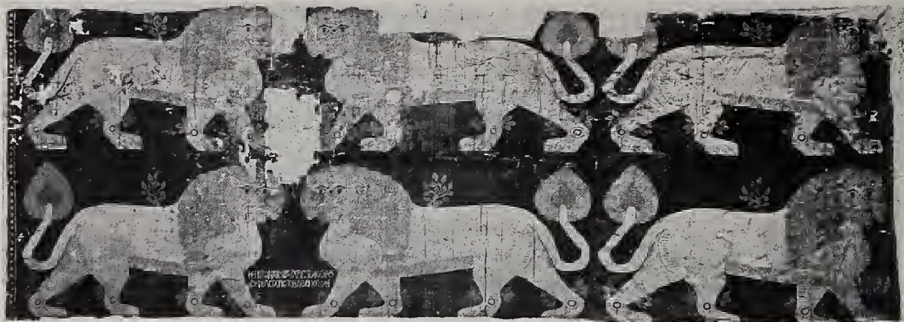
Tissu de soie sassanide [1].
(Église de la Couture du Mans.)

6° A l'église de la Couture du Mans, se trouve un suaire de soie rouge pourpre, avec représentation de l'autel du feu ou Pyrée. Deux lions affrontés lèchent la flamme qui s'élève, motif qu'on retrouve sur des cylindres chaldéens et assyriens. Sur la cuisse des fauves se voit une sorte d'étoile qu'on retrouve sur le vase de la Bibliothèque nationale, et dans maints tissus byzantins. M. Hucher, qui publia ce tissu dans le *Bulletin monumental* de 1852, l'avait très judicieusement jugé oriental : mais il avait gâté son affaire en trouvant que cette représentation était due à l'influence chrétienne, et qu'il fallait y voir l'expression figurée du mystère de l'Eucharistie. M. Lenormant, dans une trop longue dissertation des *Mélanges* de Cahier et Martin (II) l'avait située beaucoup mieux à sa place.

[1] Toutes les illustrations de ce chapitre et du suivant sont empruntées à l'étude sur les tissus sassanides et byzantins de M. G. Migeon, que la *Gazette des Beaux-Arts* nous a obligeamment autorisés à reproduire. (*Note de l'éditeur.*)

7° Au South-Kensington Museum et au Musée des Arts décoratifs de Paris, est un tissu de soie, sorte de damas très mince, à décor jaune sur fond vert de cercles tangents, réunis à leur tangence par un ovale portant un croissant de lune, et qui renferment des griffons dont l'avant-corps se termine en une queue relevée et quadrillée. Le griffon a ici un caractère de sauvagerie et de férocité qui s'atténuera quand les Byzantins ou les Arabes le reprendront. Il a la gueule ouverte, une mâchoire terrible, et les pattes munies de griffes acérées. M. Alan Cole a fort heureusement relevé dans les sculptures du Palais de Kermanchah en Perse, datant de Chosroès II (623 ?), une figure de cavalier qui représente le roi sur un cheval caparaçonné; sur la bordure de la robe royale se trouvent figurés des griffons tout à fait semblables à ceux du tissu. On ne pouvait espérer concordance plus heureuse de motifs pour dater ce dernier (Cahier et Martin (III) et Alan Cole).

Quelques historiens du tissu ont jusqu'ici déclaré sassanides deux tissus très fameux, la chape dite de Charlemagne, à la cathédrale de Metz, et le suaire de saint Germain à la cathédrale d'Auxerre. — Après longues hésitations et mûre réflexion, je propose de classer ces tissus aux ateliers byzantins, — ainsi que nous le verrons plus loin.



Tissu de soie byzantin de l'ancienne abbaye de Siegburg. (Kunstgewerbe Museum, Berlin.)

CHAPITRE II

TISSUS D'ORIGINE BYZANTINE

Ancienne importation en Orient de tissus chinois. — Justinien, le premier, organise l'élevage du ver à soie en Orient. — Le décor *continu* dans les tissus byzantins. — Ordonnance en roues. — Sujets de courses de chars. — Sujets de combats de cirques. — Sujets chrétiens. — Tissus à inscriptions et à décor pseudo-sassanides.

Avec Byzance et l'extraordinaire développement de son influence et de ses industries, nous allons nous trouver devant de nombreux tissus, parmi lesquels il sera nécessaire de faire un choix. Sous Constantin venait de s'opérer une grande transformation dans le costume. A la place de la toge blanche unie, ou ornée d'une bande pourpre ou dorée, à la place des draperies amples et harmonieuses dont la statuaire s'était si bien inspirée, on vit apparaître les lourds vêtements de soie, tissée ou brodée, chargés de décors ou d'ornements. Ces vêtements, il est facile de les étudier dans les mosaïques de San Vitale à Ravenne (Justinien et Théodora assistant à la dédicace de l'Église), sur le dyptique d'ivoire de Monza (Stylicon), comme on peut étudier le type des grandes tentures décoratives en soie dans la mosaïque de San Apollinare in Nuovo de Ravenne (palais de Théodoric). Elles avaient déjà joué un grand rôle au début du christianisme; et ces vela continuèrent à être suspendus aux portails entre les colonnes. Les auteurs anciens, comme Paul le Silentiaire, nous ont appris le rôle merveilleux que jouaient à Sainte-Sophie les tentures historiées, et nous savons qu'à Naples saint Athanase avait fait don à

l'église de la Stéphanie de treize tentures à sujets évangéliques. Les métiers d'Alexandrie, de Tyr, de Damas, d'Antioche, travaillaient activement à fournir à la haute société grecque des vêtements, des voiles d'Église, des nappes d'autel. Les écrivains des Croisades en ont parlé volontiers : Robert Guiscard, devant l'insistance de l'empereur Constan-



Tissu de soie byzantin (Musée du Parc du Cinquantenaire, à Bruxelles).

tin Porphyrogénète, n'avait fini par lui accorder la main de sa fille Hélène en 1076, que flatté par les somptueux présents d'étoffes tissées à Constantinople qu'il en avait reçus, de même que Robert de Normandie, et sire Eustache, frère de Godefroy de Bouillon, ne savaient que faire des pièces de soie d'une valeur extrême qu'ils recevaient de l'Empereur grec (voir : Guillaume de Tyr), et Foucher de Chartres s'extasie sur les merveilleuses étoffes qu'il vit à Constantinople en 1097 (Gesta Dei per Francos).

Pour ce qui était des tissus d'usage, l'importation en Occident en était faite déjà sous Charlemagne par les Juifs et par les Vénitiens. Je doute que les tissus riches, raides et brillants d'or, fussent d'un usage répandu ;

ils étaient coûteux, et devaient être peu commodes; on dut se servir de tissus plus légers, plus souples, analogues à celui qu'on a retrouvé entre les feuillets du manuscrit de Théodulfe, au Puy-en-Velay.

Asterius, évêque d'Amasée à la fin du IVe siècle, parlait déjà de l'extraordinaire habileté des artisans « qui rivalisant avec la peinture, savaient rendre dans les étoffes, par la combinaison de la chaîne et de la trame, les figures de tous les animaux ». Ce qui scandalisait le pieux évêque, c'était de voir retracées sur les étoffes des scènes du Nouveau Testament. Il s'indignait contre ces gens frivoles et orgueilleux qui portent l'Évangile sur leurs manteaux, au lieu de le porter dans leurs cœurs. — De son côté, Paul le Silentiaire, dans sa description en vers de la basilique de Sainte-Sophie, ne laisse aucun doute sur l'emploi du tissage dans la représentation des figures sur les tentures de l'autel, ornementation qui « n'était pas produite à l'aide de l'aiguille introduite à travers le tissu par des mains laborieuses (broderie), mais par la navette, changeant par moments la couleur et la grosseur des fils que fournit la fourmi barbare (c'est le ver à soie) ».

S'il est fort possible que les Grecs, dès une époque ancienne, sous Valens et Valentinien au IVe siècle, recevant des soies brutes de l'Extrême Orient, aient été déjà bien outillés pour les ouvrer (concurrence dont n'avaient pas tardé à souffrir les tisseurs de Tyr, de Sidon, d'Antioche, les empereurs ayant établi des ateliers privilégiés à leur cour), il est du moins certain (nous le savons par Procope), que ce fut sous Justinien, au VIe siècle, que Constantinople apprit le secret de l'élevage du ver à soie, de deux religieux, moines ou bonzes, qui apportèrent de Serinda (Khotan) des graines de mûriers dans des bâtons creux, des bambous. L'industrie du tissage de la soie y demeura très prospère jusqu'à la prise de la ville, en 1204, par les Croisés, et il est évident que de l'énorme butin de tissus de soie dont ils prirent leur part, les Vénitiens tirèrent un très utile profit pour leurs fabriques. Malgré les malheurs des temps, les empereurs grecs retirés à Nicée continuèrent à entretenir la fabrication des tissus de soie dans leur empire si diminué. Si bien que Michel Paléologue, rentré à Constantinople, put regarnir Sainte-Sophie des rideaux et des étoffes précieuses dont la basilique avait été dépouillée par les Croisés.

Cherchons maintenant quels genres de représentations, quels motifs décoratifs les Byzantins adoptèrent plus particulièrement dans la décoration de leurs tissus. Il est très surprenant qu'on ne retrouve qu'exceptionnellement dans la décoration des tissus ces principes essentiels et ces

grands caractères de noblesse et d'harmonie de l'art hellénique, qu'on retrouve modifiés et déformés sans doute, mais toujours sensibles, dans les ivoires, les orfèvreries ou les miniatures. Cela est d'autant plus inexplicable que cette influence de l'antiquité, toute cette floraison du vieux panthéisme grec, trouvèrent à s'épanouir encore dans de nombreux tissus



Tissu de soie byzantin (Musée de Cluny).

de laine et de soie, fabriqués pour Byzance, sous l'influence de Byzance, par les ateliers coptes de l'Égypte christianisée.

Ce que les ateliers des tisserands byzantins ont gardé de l'antiquité, ce sont plutôt des formules romaines, ce sont des scènes de cirques ou de belluaires, ce sont des sujets de courses, des chars dirigés par des conducteurs dans la carrière, ce sont des combats d'un personnage avec un lion (sujet qui nous arrêtera, car il prête à une certaine équivoque). Ces diverses représentations nous permettent d'identifier les tissus qui

les portent, grâce aux costumes des personnages, qui sont bien véritablement byzantins.

L'art byzantin ne se contenta pas de reprendre des thèmes antiques et de les interpréter à sa manière. Où il se montra véritablement créateur, c'est quand il chercha à donner le premier aux conceptions chrétiennes une physionomie bien marquée, originale et puissante. Les artistes byzantins furent frappés de certains caractères dominants du christianisme, la splendeur de la religion triomphante, la majesté divine, le rôle protecteur des saints, et ils se sont attachés à les exprimer avec force.

Ici les textes, le *Liber pontificalis* entre autres, nous indiquent, avec abondance, la quantité de tissus à sujets religieux qui étaient sans doute destinés à l'Église. Les sujets de leur décoration étaient surtout empruntés à l'Histoire Sainte, à des scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament, et particulièrement à la vie de Jésus. Ce fut surtout sur les admirables tissus brodés, que nous retrouverons un peu plus loin, que de semblables thèmes ont été développés, alors que les étoffes de soie tissée n'en offrent que de rares représentations.

A ces deux influences, antique et chrétienne, qu'avait subies l'art byzantin, en étaient venues s'ajouter d'autres très impérieuses, qui venaient de l'Orient, de la Syrie ou de la Perse, avec lesquelles Byzance entretenait de si intimes relations de politique ou d'affaires ; de là lui vint cette tendance à rendre d'une manière conventionnelle tous les détails de l'ornement, en altérant les motifs fournis par la nature et en imaginant des types artificiels, des fleurs bizarres, des animaux fantastiques. — Dans les tissus, l'ordonnance décorative est presque toujours formée de roues isolées ou tangentes, de bandes horizontales limitées par des lignes, de compartiments géométriques, et quelquefois, mais plus rarement, de semis. Dans ces divisions du champ intervient le décor *continu* de griffons, de basilics, de licornes, de paons, d'aigles, de canards, de buffles, de léopards, de tigres, de lions, d'éléphants — ornementation bizarre qui venait bien de tout cet Orient asiatique dont les étoffes avaient joui déjà d'une vogue si grande durant les temps antiques.

Après avoir fixé les caractères généraux du décor des tissus de soie sortis des ateliers byzantins, tâchons d'en opérer le classement. Et examinons d'abord :

I. Le groupe de ceux qui offrent cette représentation de la Course de char, du *quadrige*, dont les Romains avaient transmis le goût aux Grecs du Bas-Empire.

L'un des plus importants est au musée du Parc du Cinquantenaire à Bruxelles ; c'est une longue bande de soie pourpre décorée de trois roues tangentes renfermant chacune un quadrige. L'Empereur couronné, un fouet dans chaque main, se tient debout sur un char auquel sont attelés quatre chevaux qui se cabrent dans des directions divergentes. De cha-



Tissu de soie byzantin (Musée de South-Kensington; Musée de Cluny; Musée des tissus de Lyon).

que côté de l'Empereur vole un petit génie qui présente une couronne.

Le sujet est très analogue dans un splendide tissu du musée de Cluny, provenant du Louvre, et qui appartint jadis au Trésor d'Aix-la-Chapelle, avant que M. de Vielcastel l'en rapportât. Étoffe à fond pourpre, couleur que Théodose, en 424, interdisait de porter de façon absolue, que Justimen permit seulement aux femmes. La disposition en roues avait fait donner à ces étoffes le nom de « rotata », alors qu'on nommait « scutulata » l'étoffe ornée de carrés. Le conducteur tient les rênes des chevaux prêts

à s'élancer dans le cirque, pendant que deux serviteurs présentent le fouet et la couronne, et que deux personnages précèdent le quadrige, en portant des cornes d'abondance, d'où ils déversent des monnaies sur un autel, sujet qu'on retrouve sur quelques diptyques d'ivoire consulaires. Il est curieux de voir comment l'artiste byzantin a osé aborder et présenter le sujet de face. (Cahier et Martin (IV). Venturi (I).

II. *Les représentations de combats de cirque.* — Au musée de Cluny est un petit morceau pourpre où un guerrier couvert d'une cuirasse foule aux pieds un lion, le tout entouré d'une bordure blanche à fleurs.



Tissu de soie byzantin provenant de saint Servais de Maëstrich (Musée des Arts Industriels de Crefeld).

Sur une étoffe de l'ancienne collection du chanoine Bock, partagée entre les musées de Kensington, de la Chambre de commerce de Lyon et de Cluny, l'on voit des personnages luttant avec des lions dont ils forcent la gueule. Ils sont vêtus de tuniques courtes, les jambes nues et chaussées de sandales. Ils portent des écharpes vertes. Les chairs sont jaune chamois, les lions d'un ton orangé. Cela rappelle les scènes qu'on voit dans les catacombes des premiers chrétiens. (Cahier II. Lessing VII).

Même sujet sur un beau tissu pourpre du Trésor de Coire dont l'analogue est au musée de Nuremberg, où il se présente par zones alternant avec des bandes de rinceaux fleuris sur fond blanc. On a discuté s'il fallait voir dans ce sujet une scène de cirque ou une représentation de la légende de Samson. (E. Molinier. Trésor de Coire, pl. XXII).

Un sujet d'origine antique semble bien être celui qu'on rencontre sur un tissu du Trésor de Saint-Servais de Maestricht, qu'on voit au musée de Crefeld, avec les Dioscures et un holocauste de taureaux.

III. *Sujets chrétiens.* — Le plus beau tissu de soie de ce genre, et d'un style vraiment admirable, est l'étoffe de pourpre à grands médaillons

renfermant une Annonciation, qui se trouve au Trésor du Sancta Sanctorum du Latran à Rome. La Vierge est assise sur un siège élevé, un tabouret devant ses pieds, entre deux paniers d'osier tressé d'où elle tire et où elle rejette la laine qu'elle file ; et devant elle s'avance un ange en tunique talaire, les cheveux couronnés de la bandelette. Les personnages ont des yeux dilatés et la bouche à peine indiquée. Aussi bien pour le



Cliché de M. Lauer.

Tissu de soie byzantin à sujet chrétien (Trésor du Sancta Sanctorum à Saint-Jean-de-Latran, Rome).

style que pour les détails des costumes ou des meubles, ce tissu est capital. — Un autre tissu du même trésor représente la Nativité (Lauer, pl. XV.)

Ce sont là les représentations dont M. Beissel avait relevé les mentions dans le *Liber Pontificalis* (Zeitschrift fur christliche Kunst, 1894, 6 annonciations, 19 nativités sur les étoffes).

Il semble que nous rencontrons encore un sujet chrétien dans deux tissus dont l'un appartient au Trésor de la cathédrale de Sens, et l'autre fut jadis à l'abbaye de Sainte-Walburge d'Eichstœdt (Bavière). Dans des

médaillons elliptiques, un personnage à longue chevelure, vêtu d'une tunique courte, à plastron quadrillé comme un gilet de breton, repousse des deux mains deux lions qui se dressent contre lui, tandis que deux autres lui mordent les pieds. Dessin en bleu, en blanc et jaune sur fond chamois. Le tissu de Sens, dit suaire de saint Victor, martyr de la légion thébaine, passe pour avoir été apporté d'Agaune à Sens, avec le corps du martyr. Villicaire, archevêque de Sens, en aurait fait don à la cathédrale de Sens en 750. Dans le tissu de Sainte-Walburge d'Eichstœdt, que Cahier et Martin ont attribué, je ne sais pourquoi, au XII[e] siècle, alors que tous ses caractères le rapportent expressément aux premiers siècles de l'ère chrétienne, VI[e] ou VII[e] siècle au plus tard, le personnage apparaît nimbé, et les mouvements des lions, qui effleurent à peine ses bras étendus en croix, semblent bien indiquer un saint martyr exposé dans l'amphithéâtre. Il est possible que ce soit là une représentation de Daniel dans la fosse aux lions, symbole familier de la primitive église, quand dans la profondeur des catacombes elle s'appuyait sur le Dieu « qui musèle la gueule des lions ». (Linas. Son rapport II. — Montaiglon. Trésor de Sens. — Chartraire, Inventaire de Sens).

IV. *Tissus à inscriptions, et tissus pseudo-sassanides.* — Nous connaissons quelques tissus qui, par les inscriptions qu'ils portent, nous permettent de les authentiquer et de les dater, éléments de certitude inestimable.

Au Trésor d'Aix-la-Chapelle, un tissu magnifique décoré d'éléphants (comme ceux dont parle Anastase), porte une double inscription grecque, aux noms de Michel, primicier de la Chambre Impériale, sorte de grand-maître du Palais, et de Pierre, gouverneur de Nègrepont (un Michel fut chef des chambellans de Nicéphore Phocas au X[e] siècle). L'étoffe fut trouvée enveloppant les ossements de Charlemagne dans sa châsse (Cahier II et Lessing V).

C'est dans des cercles très analogues que se trouvent enfermés de grands coqs très stylisés, sur une belle soie du Trésor de Latran (Lauer, pl. XVII),

Dans l'église de Siegburg se trouve un grand tissu de soie pourpre violacé, décoré de lions passant et portant une inscription grecque : « Επι Ρωμανοῦ καί κριστοφωρὸῦ των φιλοκριστων δεσποτων ». Cette étoffe aux noms des deux empereurs romains Lecapène et Christophe, son fils (919-944), fut trouvée dans la châsse de saint Annott, archevêque de Cologne, à

l'abbaye de Siegburg. Les zones de ce tissu, où les fauves de profil, les têtes présentées de face, défilent d'un pas lent et noble, rappellent irrésistiblement les grandes frises en terre émaillée du palais de Nabuchodonosor à Babylone, ou celles du palais de Darius, au Louvre. L'influence de l'Orient est ici bien manifeste. Mais dans ce décor byzantin, de formes



Tissu de soie byzantin, dit suaire de saint Victor (Trésor de la cathédrale de Sens).

encore plus stylisées, tous les détails simplifiés et tendus à l'effet décoratif (tels que les têtes des fauves et l'extrémité des queues transformées en fleurons), tout atteint le summum de l'effet décoratif, par un sentiment de grandeur simple, de calme, comme d'immobilité éternelle obtenus par la noblesse du thème, la simplification du dessin et la beauté des lignes : nous pouvons reconnaître ici, dans l'histoire du tissu, un des plus grands chefs-d'œuvre que l'imagination et la main des hommes aient réalisés (Lessing III).

Un tissu tout analogue, avec une inscription aux noms des empereurs Basile II et Constantin VIII, se trouve partagé entre les Kunstgewerbe Museums de Dusseldorf, de Berlin, et de Crefeld (Lessing III).

Cette influence orientale se précise encore dans des tissus que l'on peut dire pseudo-sassanides par l'esprit de leur décor et leur composi-



Tissu de soie byzantin, provenant du Tombeau de Charlemagne à Aix-la-Chapelle (Kunstgewerbe Museum de Berlin).

tion. Nulle part cette influence ne se manifeste plus directement que dans un splendide tissu de soie qui de l'église de Mozat (Puy-de-Dôme) est passée récemment au Musée des tissus de la Chambre de Commerce de Lyon. Les roues tangentes, comme nous l'avons vu dans quelques étoffes sassanides, renferment deux cavaliers affrontés, visages de face, chevaux vus de profils, de chaque côté du hôm symbolique ; ils tiennent droites leurs lances dont ils piquent des lions dressés devant eux. Les costumes ici sont bien exactement byzantins.

Bien pseudo-sassanide encore est un beau tissu de soie du Kunstgewerbe Museum de Berlin (96-263), avec de grands médaillons où deux

cavaliers coiffés de bonnets et adossés, tirent de l'arc sur des tigres qui roulent sous les pieds des chevaux (Lessing VII).

L'influence orientale est aussi très sensible dans ce tissu du Trésor de Sens, dit Suaire de saint Siviard, dont les médaillons circulaires jointifs, à bordures fleuronnées et cordons de perles, renferment chacun un grand griffon ailé ; les pattes et la queue ont gardé le ton vigoureux du pourpre, et sont brochées, comme l'étoile qui orne la cuisse ou la



Tissu de soie byzantin provenant de l'église de Mozat (Musée des tissus de Lyon).

rosace qui décore l'intervalle des médaillons. C'est ici le même décor que sur le beau tissu sassanide du Kensington Museum, mais avec un caractère de sauvagerie bien atténué. Les reliques de saint Siviard, abbé de Saint-Calais près le Mans (+ 680) furent apportées à Sens pendant les invasions normandes ; il est donc possible que le suaire date de cette époque (Chartraire n° 11).

D'une stylisation excessive, et d'un dessin très gauche, est une soie du Trésor du Latran où deux lions s'affrontent, et dont il semble bien que les ateliers germaniques de Ratisbonne plus tard se sont inspirés (Lauer, pl. XVI).

Dans deux beaux tissus du Kunstgewerbe Museum de Berlin (n°s 84.226-87.19), les grandes roues renferment des griffons ailés et adossés, du dessin le plus puissant.

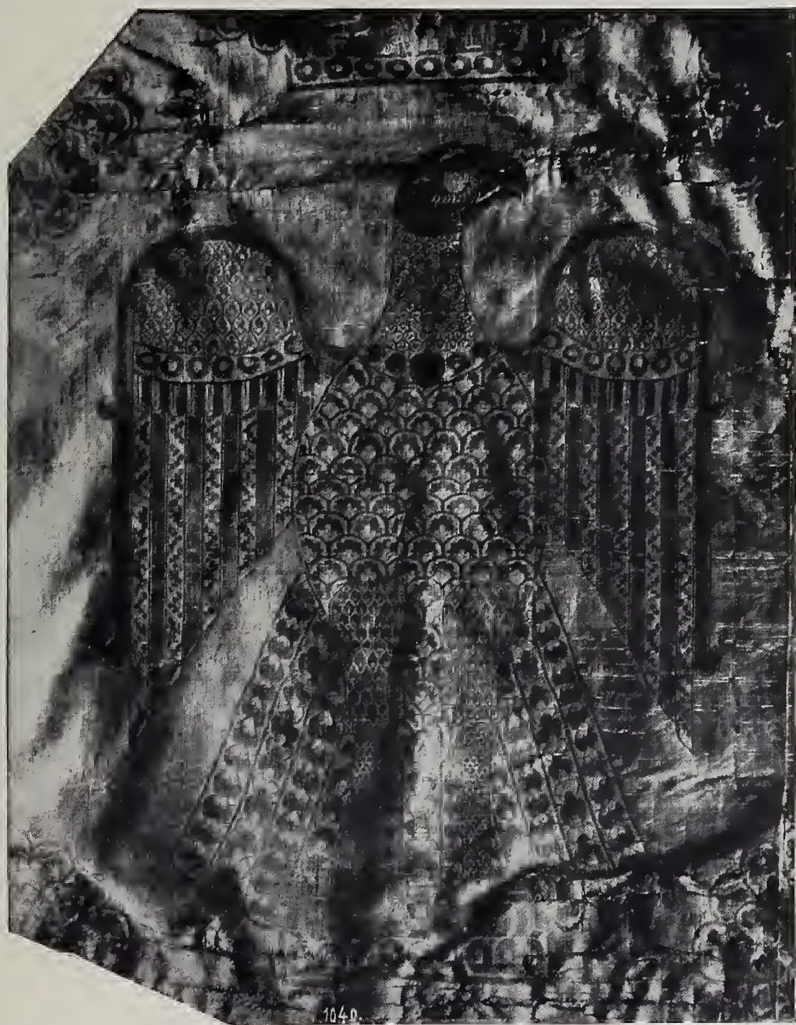
Le Trésor d'Aix-la-Chapelle possède enfin deux tissus célèbres, marquant également une forte influence orientale. Le décor y est très simplifié, très dégagé de tout détail inutile, c'est le triomphe du décor à affrontement. Des cygnes bleus sur fond jaune, et des canards verts sur fond rouge, y apparaissent affrontés de chaque côté du hôm symbolique ; on pourrait retrouver mentions d'étoffes semblables décrites au *Liber Pontificalis* (Cahier et Martin II, pl. XI et XII).

Très spécial est un décor que nous trouvons sur un tissu à fond pourpre du Kunstgewerbe Museum de Berlin (n° 442), comme sur un tissu de l'église de Baume-les-Messieurs (Jura); un cercle est formé d'une tige qui ne le ferme pas complètement, et qui vient s'épanouir au centre, en un calice surmonté de trois pointes d'argent.

Mais il existe d'autres tissus où les différenciations offrent des nuances bien plus subtiles, et devant lesquels on n'a plus pour se guider que des impressions personnelles. Deux d'entre eux, souvent étudiés et publiés, ont été considérés par les archéologues les plus éminents comme sassanides, et chaque génération s'est repassé cette attribution, sans la soumettre au crible d'un examen personnel.

Le suaire dit de saint Germain, dans l'église de Saint-Eusèbe d'Auxerre, est un épais tissu de soie à fond pourpre semé d'aigles jaunes, tenant dans leurs becs un anneau vert d'où pend une perle de même couleur, cantonnés de grandes rosaces. On a bien là un des fameux tissus de pourpre impériale « blattyn byzantea cum rosis et aquilis » dont parlent les textes, analogue à celui de Constantin Porphyrogénète que du Cange a publié dans son Glossaire. La tradition veut que cette étoffe ait été déposée par l'impératrice Galla Placidia sur le corps de saint Germain, mort à Ravenne en 448. Linas, qui a étudié ce monument, n'y a pas apporté sa rectitude logique habituelle ; il commence par tomber d'accord avec la tradition, pour y reconnaître une pourpre impériale : puis il se ravise à l'idée qu'à cette date du ve siècle, l'industrie du tissage n'existait pas encore à Byzance, Justinien ne l'ayant organisée qu'au VIe siècle, et de plus il rapproche les aigles de ceux qui décorent la chape de Charlemagne à Metz, et se range à l'avis du Père Cahier, pour déclarer les deux tissus sassanides. Comment ne pas admettre qu'un peuple aussi industrieux que le Byzantin, fou de luxe et de tissus précieux, recevant la soie par

les caravanes, n'ait pas cherché et réussi à fabriquer des tissus avec la soie importée ? Quant à la comparaison avec la chape de Metz, voyons un peu ce qu'elle vaut.



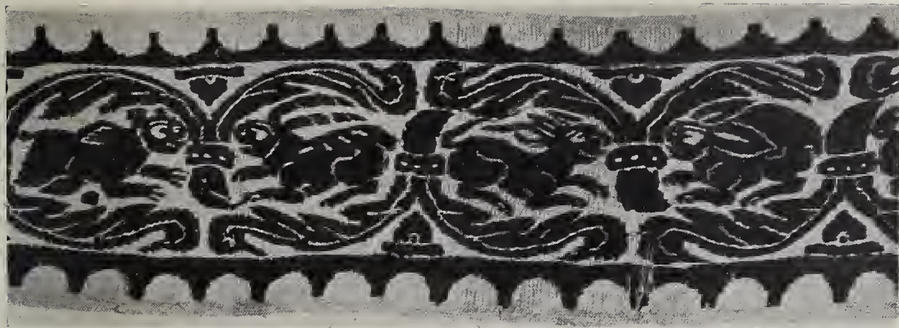
Tissu de soie byzantin, dit suaire de saint Germain
(Église Saint-Eusèbe d'Auxerre).

Ce tissu de la cathédrale de Metz est une épaisse soie rouge, rehaussée de fils d'or juxtaposés, avec encadrements nuancés vert, rouge et bleu. Elle est décorée de quatre grands aigles, les ailes éployées, de griffons,

de croissants, et d'ornements entremêlés de serpents. Cette chape est faite du manteau royal de Charlemagne, que le maître des cérémonies de la cathédrale portait à la procession de Saint-Marc. Il faut évidemment tenir grand compte d'une opinion de Linas, et cependant ce tissu ne crie pas une origine sassanide. Il n'a pas cette disposition rigoureuse du décor enfermé dans des compartiments ; de plus, à en juger par les motifs qui irradient, pour ainsi dire, d'un centre fictif qui serait l'encolure, le tissu semble avoir été manifestement décoré pour faire un manteau de forme arrondie, qui devait tomber des épaules jusqu'aux pieds. Or, une semblable pièce du costume n'a jamais été sassanide, et est au contraire bien byzantine : nous aurions alors là un des plus extraordinaires tissus byzantins que nous connaissions, par la beauté décorative de noble et grande allure, et l'extrême rareté de la composition.



Tissu de soie byzantin, dit manteau de Charlemagne (Cathédrale de Metz).



Tissu copte (British Museum).

CHAPITRE III

LES TISSUS COPTES

Leurs caractères antique, chrétien et ornemental. — Leur technique. — Phase antique. Phase byzantine. — Phase sassanide.

Nous avons vu que, dans l'art textile byzantin, le caractère antique s'était conservé naturellement par la puissance des traditions ; nous avons noté le caractère chrétien, qu'imposait à ses fidèles le culte du Dieu nouveau, et enfin le caractère oriental persistant, dont l'art de tous les peuples du bassin oriental de la Méditerranée était saturé.

Tous ces caractères, nous allons les retrouver chez un peuple soumis à l'empire de Byzance, que le christianisme avait également touché de sa grâce, et qui pendant plusieurs siècles allait poursuivre ses destinées, soumis à ses maîtres nouveaux, comme il l'avait toujours été, depuis les temps les plus reculés, aux maîtres divers que les vicissitudes de son histoire lui avaient imposés. Je veux parler du peuple d'Égypte christianisé, des Coptes.

D'abord fixés en communautés dans certaines villes, très nombreux à Alexandrie dont le port était ouvert sur Byzance, ils étaient déjà signalés par Strabon pour leur habileté légendaire comme tisserands. Ils fournissaient en grande partie l'empire romain, et plus tard l'empire byzantin, des tissus sortis de leurs ateliers, et même après la conquête arabe, au milieu de leurs nouveaux maîtres, ils restèrent attachés à leur religion, à

leurs traditions, à leur art. Nous avons heureusement conservé une quantité de tissus sortis de leurs mains, qui nous permettent fort bien de juger de la culture artistique qu'ils pouvaient avoir, et de leur habileté technique. Une des plus heureuses conditions qui ont permis à ces étoffes de parvenir jusqu'à nous, c'est que le sol d'Égypte, sablonneux et sec, conserve miraculeusement tout ce qu'on lui confie. Sous les Ptolémées, l'usage de l'embaumement des corps avait peu à peu disparu. Les cadavres, ensevelis dans de riches costumes, étaient simplement déposés



Tissu copte (British Museum).

à fleur de terre dans des réduits maçonnés en briques crues, ou dans des auges de pierre, quand le mort était romain.

C'est depuis une vingtaine d'années que ces tombeaux nous ont livré leurs secrets, grâce aux fouilles heureuses accomplies par M. Maspero à Sakkarah, au Fayoum, et à Akmin (l'ancienne Panopolis, VIIIe-IXe siècles), et aux fouilles plus récentes et retentissantes accomplies par M. Albert Gayet à Antinoé, la ville d'Adrien, dans le Fayoum, et à Bawit. Nous pouvons maintenant étudier sur un grand nombre de types ces tissus si intéressants qu'on a appelés Gobelins coptes. L'appellation vient de M. Gerspach, alors directeur de la manufacture des Gobelins, qui eut l'idée de faire copier par ses ouvriers quelques-uns de ces tissus : les résultats obtenus l'amenèrent à conclure qu'ils avaient été fabriqués sur des métiers analogues à ceux employés de nos jours par les ouvriers de la haute et de la basse lisse. M. Gayet conteste absolument la chose, et

prétend que les tissus coptes sont des travaux de broderie à l'aiguille ; il soutient avoir retrouvé plusieurs nécessaires de brodeuses permettant de reconstituer ce genre de travail. Peut-être la vérité est-elle de conciliation, et les tissus sont là pour plaider eux mêmes leur cause. A les



Tissu copte (British Museum).

examiner de près, il semble bien qu'un grand nombre est exactement exécuté en haute lisse, M. Gerspach n'a donc pas tort. Mais M. Gayet peut bien avoir aussi raison, car il en est d'autres où la technique de broderie est visible.

M. Gerspach a constaté que, jusqu'au VIIe siècle environ, les tissus coptes ne contenaient pas de soie, étaient de lin et que, comme dans tous les tissus exécutés sur les métiers, on y trouve des relais et des liures.

Mais, à en juger d'après tant de découvertes de tissus de soie dans les tombeaux d'Akmin qu'ont recueillis la collection Fouquet, puis le musée Frédéric de Berlin, on ne peut guère nier qu'il ait existé une industrie du tissu de soie dans les ateliers coptes[1].

La palette du tapissier copte, au début, ne comprenait guère que la couleur écrue, et la gamme des pourpres plus ou moins foncés. Plus tard on introduit des bleus, des jaunes, des verts, et la résistance des couleurs coptes est telle que, malgré leur exposition au soleil ardent de l'Égypte, la différence entre l'endroit et l'envers du tissu est insensible. Le long séjour dans l'ombre des tombeaux n'en a pas davantage altéré l'éclat.

Avant d'entrer dans le détail de la décoration, observons que ces étoffes appartiennent toujours à des costumes civils et religieux. Parfois ce sont des coussins funéraires sur lesquels on plaçait la tête du mort, et d'autres fois ses pieds. Le costume se compose d'une tunique qui reçoit différents ornements qui sont : des galons au cou et aux manches, les paragaudes ou courroies retenant la cuirasse, les tabulæ ou empiècements carrés entre les paragaudes, les clavi aux épaules et sur la poitrine ; et par-dessus la tunique, un manteau qui s'attachait sur l'épaule droite, au moyen de fibules, laissant le bras droit libre. C'est sur la tunique et le manteau que se montrent toujours les ornementations les plus remarquables appliquées, cousues sur un tissu de lin fin comme de la soie que les Romains appelaient « byssus ». Mais il y eut aussi une grande fabrication de portières de soie pour les édifices et pour parer les murs.

Phase antique. — Si nous nous sommes étonnés de rencontrer si peu de représentations de mythes du panthéisme grec sur les tissus byzantins, il n'en sera pas de même avec les tissus coptes. Les plus anciens et les plus nombreux tombeaux où l'on ait trouvé de ces tissus sont du IIe et du IIIe siècle ; après le démembrement de l'empire d'Alexandre, l'Égypte était devenue colonie romaine, et il était naturel que les coptes se préoccupassent des goûts de la métropole, leur riche cliente. Les tissus sont, en général, d'une couleur unie, pourpre ou brune, avec des filets clairs en lin écru. Le dessin est sommaire, net, assez plastique ; naturellement, dans la figure, il est plus faible que dans l'orne-

[1] Voir J. Strygowski. Seidenstoffe aus Aegypten im K. Friedrich Museum (*Jahrbuch der Kon. Pr. Kunstsammlungen*, 1903, p. 147. — Étude pleine d'aperçus ingénieux et nouveaux.

ment, ainsi qu'il arrive toujours dans un art à ses débuts. Dans cette phase antique du tissu copte, le décor sera toujours en clair sur fond foncé. Plus tard, sous l'influence de Byzance, il sera plutôt foncé sur ton clair. Le motif décoratif rappelle souvent celui qu'inventaient les coroplastes, et je ne serais pas surpris que, devant la quantité de vases peints



Tissu copte (British Museum).

dont la Grèce inondait tout le bassin oriental de la Méditerranée, les tisserands coptes ne leur aient bien souvent demandé des sources d'inspiration et ce parti pris du ton sur ton.

Les sujets les plus fréquemment repris sont : les jeux du cirque, la chasse, la guerre, les scènes empruntées à l'inépuisable mythologie hellénique. La flore et la faune ne sont pas non plus négligées : la flore est très stylisée, et comme aplatie; elle se présente plutôt à l'état d'ornement foliacé. La technique des tissus de cette période est supérieure. Certains

sont d'une exécution si fine et si serrée qu'on pourrait les croire tissés de soie, quand ils sont tout de *laine.* — Mais les Coptes exécutèrent aussi quantité de tissus de soie décorés de sujets analogues à ceux que nous avons rencontrés sur les tissus byzantins. M. Strygowski en a étudié toute une série trouvée par lui en Égypte et acquise par le Musée de Berlin, dont le byzantinisme n'est pas contestable, mais accusant une dégénérescence de style assez accusée. Et cela permit à M. Strygowski de mettre en pleine lumière l'influence exercée par la Chine sur l'art textile aussi bien de l'Asie que de l'Égypte copte.

D'autres éléments n'avaient-ils pas contribué à former l'art copte à ses débuts? N'avait-il pas des traditions auxquelles il était demeuré soumis, et qu'on puisse retrouver en l'analysant?

Les éléments tirés de l'ancien style égyptien, ou simplement de la nature égyptienne au milieu de laquelle il se développait, tiennent relativement peu de place dans l'art copte. A l'exception des pygmées, de quelques plantes et du lièvre à longues oreilles dressées, presque rien ne rappelle le pays d'origine. Mais il est un certain nombre de compositions de cette première période, très simples de coloration, où, sur un fond de laine uni, un fil écru trace des zigzags capricieux d'entrelacs, faits à la broche volante. Ces compositions à dessins géométriques, sont d'une fantaisie et d'une variété infinies, mais tendent à ramener les lignes des figures animées à des silhouettes géométrales; puis l'être humain disparaît, et la décoration abstraite ou florale règne sans conteste. Il est certain qu'il y eut là une préoccupation permanente de l'esprit copte à laquelle il revient toujours, comme à une forme foncière dont son imagination est hantée. Ces mêmes formules seront le fond de la première ornementation arabe.

Phase byzantine. — De même que les Coptes, au moment de la conquête romaine, avaient travaillé pour la métropole, de même au IVe siècle sous Constantin, devenus colonie grecque, ils travaillèrent pour Byzance. Du jour où les chrétiens purent affirmer leurs croyances, c'est-à-dire depuis l'édit de Théodose Ier (379), les symboles pieux, les sujets tirés de l'Ancien et du Nouveau Testament apparaissent dans la composition, beaucoup plus nombreux que nous n'avons pu le constater dans les tissus des ateliers de Byzance.

L'ordonnance de la composition reste à peu près la même, mais le dessin perd la correction qu'il devait à l'antique, tandis que la couleur

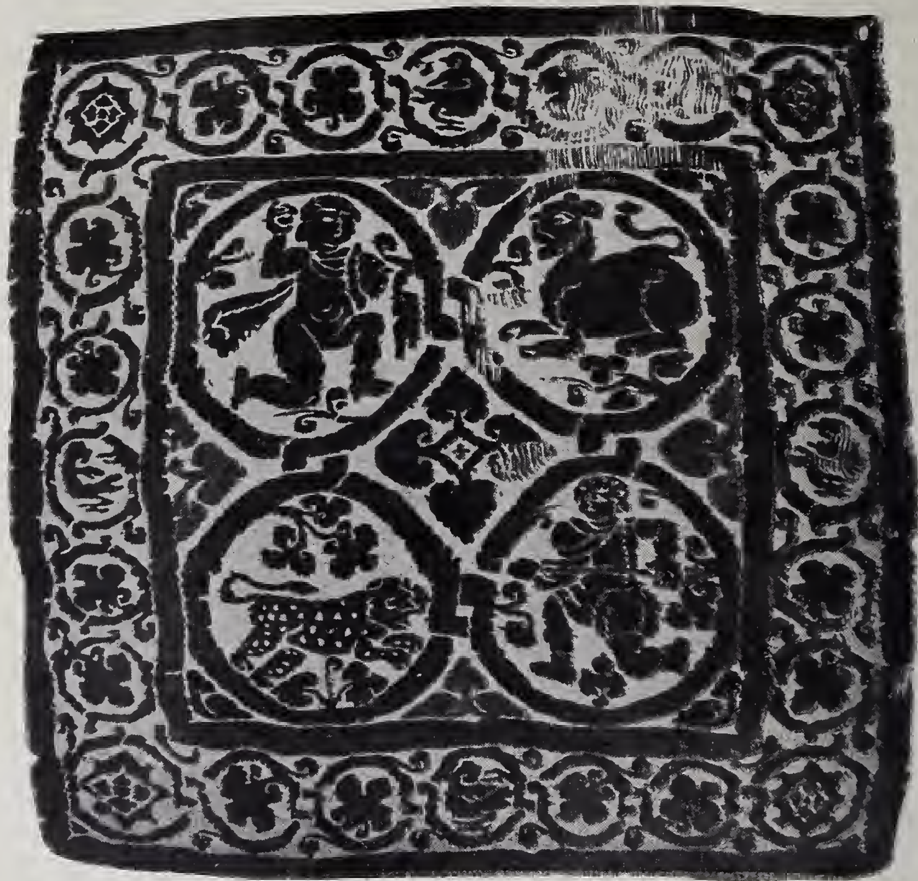
devient plus brillante et plus riche. La symétrie des éléments de la décoration tendait à devenir une loi de composition que Byzance, nous l'avons vu, a poussée à ses dernières limites, et dont elle a tiré tout ce qu'il est décorativement possible d'en tirer. Nous voyons aussi l'usage se généraliser de plus en plus, de surcharger les costumes de représentations imagées. Les figures n'y sont pas essentiellement différentes de ce qu'elles étaient dans les tissus de type antique, mais elles se sont *christianisées*. Nous voyons intervenir les orantes, les saints militants, comme dans les peintures des catacombes; saint Georges, Daniel entre les lions sont des sujets très fréquents; dans un fragment du musée de Berlin, sous une bordure figurant des églises, des martyrs sont groupés aux côtés de la Cathédrale, ou bien le Christ donne le psautier à saint Pierre. Dans un beau tissu de la collection Blanchet, des scènes très importantes de la vie de Jésus se suivent symétriquement sur deux zones de l'étoffe. En haut la Vierge et l'Enfant; audessous Dieu, assis sur un trône, bénit; à ses pieds galope un cavalier (peut-être saint Georges, figurant le christianisme). des personnages nimbés sont groupés: dans l'autre partie sont figurés la résurrection de Lazare, la guérison du paralytique, Jésus s'entretenant avec saint Pierre. Ce beau tissu, qui est peut-être du vi^e^ siècle, nous montre avec quelle abondance les tisserands coptes couvraient leurs étoffes de sujets pressés. C'est le cas de se souvenir de l'anathème de l'évêque d'Amasée contre



Tissu copte (British Museum).

les chrétiens qui portaient la religion sur leur manteau, au lieu de la porter dans leur cœur.

Phase sassanide. — Les Coptes, qui avaient subi la domination romaine et la domination grecque, n'échappèrent pas à la domination sas-



Tissu copte (British Museum).

sanide. Les Perses, qui s'étaient emparés d'une partie de l'Égypte au IVe siècle, exercèrent une influence indéniable sur les Coptes, qui travaillèrent pour eux comme ils avaient travaillé pour tous leurs maîtres.

Aussi n'est-il pas rare de rencontrer les formules décoratives sassanides dans des tissus où se rencontrent en un étrange amalgame des détails ornementaux du propre art copte, mitigé d'art byzantin. Parmi ces formules, nous retrouvons celles qui ont joué un rôle si important dans

l'art byzantin, en attendant qu'elles pénètrent dans l'art arabe, l'autel du Feu ou pyrée, et l'arbre de Vie ou hom.

Il est manifeste que l'art copte ne put jamais dépasser un certain niveau, empêtré dans des insuffisances d'éducation artistique, très médiocre observateur de la nature, sans grandeur dans l'invention décorative. Les ouvriers demeurèrent toujours en Égypte de grands enfants balbutiant des recettes qu'ils ne peuvent vivifier par le génie personnel. M. Albert Gayet a écrit un gros volume sur l'art copte, qui nous a appris bien des choses ; mais il l'a écrit en inventeur, qui s'est mis des œillères, et n'a pu conserver à son sujet de justes proportions. La vérité est qu'elles sont courtes. « Les figures d'orantes, dit-il, les bras étendus, dans un geste de supplication et d'adoration, ont le corps à peine indiqué, fondu, rétréci, réduit à l'état de squelette, pendant que la tête, beaucoup trop fortement accentuée, semble s'en séparer, pour vivre plus à l'aise de la vie de l'âme, dans l'extase et le ravissement. » Tout cela, c'est de la littérature. Les Coptes n'ont pas raffiné, idéalisé, spiritualisé ainsi les figures qu'ils créaient. C'était une race plutôt humble, sans grands élans mystiques. S'ils ont fait des têtes disproportionnées, des corps insuffisants, c'est qu'ils n'étaient pas très adroits dessinateurs, et que leur art n'était pas suffisamment développé.

CHAPITRE IV

LES TISSUS MUSULMANS

Persistance de l'ordonnance décorative de Byzance. — Du goût des sujets de chasse. — Les tissus fatimites d'Égypte. — L'influence sassanide et égyptienne. — Tissus seldjoucides. — Tissus syriens. — Tissus de soie et velours persans. — Tissus de soie siciliens et hispano-moresques.

Quand l'Égypte devint musulmane au VIIIe siècle, les arts industriels, et particulièrement l'art textile, y étaient pratiqués par les Coptes, et il leur fut facile d'avoir une large part d'influence sur le conquérant de nature nomade, et jusque-là peu enclin à ressentir des impressions d'art. Mais, tout en reconnaissant la part d'influence que l'art copte avait pu exercer sur l'art arabe d'Égypte à ses débuts, il ne faudrait tout de même pas pousser les choses à l'extrême, comme l'a fait M. Gayet, et faire du Copte le seul éducateur de l'Arabe, dont la domination ne se limita pas à l'Égypte, mais s'étendit sur de vastes régions de l'Asie et de l'Afrique.

Dans la décoration des tissus, en particulier, les Arabes, en haine des chrétiens, durent repousser toutes les représentations religieuses que les Coptes avaient empruntées à Byzance. Au contraire, tout ce qui relevait de la géométrie, de la combinaison des lignes, et qui chez les Coptes était peut-être un vieux souvenir, un reflet tardif de la civilisation phénicienne, cadrait fort bien avec le caractère arabe, et devait devenir le premier fond de leurs compositions décoratives. Ils devaient conserver aussi du byzantin l'ordonnance décorative, la disposition des roues tangentes ou isolées, les lignes horizontales de la disposition losangée, ainsi que des Perses la présentation hiératique d'animaux affrontés ou adossés de chaque côté du hom. Puis intervient souvent une inscription à la louange de celui auquel le tissu était destiné, ou bien répétant quelque verset du Coran, les noms du Prophète et de ses lieutenants. Ces tissus à inscrip-

tions ne sont pour nous des documents précieux que par les noms de possesseurs qu'ils portent.

Où les Musulmans retrouvaient un écho certain de leurs goûts, un reflet de leurs aspirations, c'est dans ces compositions sassanides, dans ces scènes de guerre ou de chasse, qui étaient à leurs yeux la meilleure part de la vie. Et cela était venu jusqu'à eux, directement par les peuples sassanides qu'ils avaient soumis, et indirectement par les Coptes d'Égypte, chez lesquels ces formules décoratives avaient été subies, puis cultivées. C'est alors que la difficulté devient grande de distinguer les tissus fabriqués en Mésopotamie de ceux qui furent faits au Caire. J'incline toutefois à croire que ces sujets de guerre ou de chasse, ces représentations de cavaliers au galop, tirant de l'arc sur des fauves, sont plutôt œuvres d'Asie, de cet Orient musulman dont Bagdad était alors la capitale. Car il y a là une tradition d'art si étroitement respectée qu'il est plus logique de la chercher près de ses sources même d'inspiration.

Les textes sont nombreux qui nous fournissent des indications sur l'industrie du tissu chez les peuples de l'Islam[1]. Makrisi a beaucoup parlé des ateliers d'Égypte, et des merveilleux tissus que les souverains avaient entassés dans leurs palais, entre autres ce Mostanser qui, en 1067, dut abandonner tous ses trésors à sa garde turcomane révoltée. Dans une très intéressante communication à l'Institut Égyptien, le 6 avril 1903, M. Ali bey Baghat a montré l'organisation du tiraz des Khalifes du Caire, et l'activité des métiers à Tinnis. Des voyageurs ont parlé avec éloges des tissus de l'Égypte, Ibn Batouta, Nassiri Kosrau, Marco Polo.

Tissus à inscriptions fatimites d'Égypte. — Sous la dynastie des sultans fatimites, l'Égypte connut une période de brillante civilisation, où l'art de décorer les tissus ne fut pas inférieur à tous les autres. Nous pouvons en juger d'après ceux que des inscriptions, ou le caractère particulier de leur décoration, ont permis d'identifier. Qu'il s'agisse du beau tissu du Trésor de Notre-Dame de Paris, avec ses médaillons renfermant des lièvres courants, et son inscription aux titres du khalife fatimite d'Égypte el Hakem (fin du xᵉ siècle), nom qu'on retrouve sur un tissu de soie du Kensington Museum, comme on rencontre le nom de Mostanser Billah sur un autre tissu du même Musée (Willemin CXIX —

[1] On trouvera l'histoire du tissu chez les Musulmans, beaucoup plus développée dans le *Manuel d'art musulman*, tome II, par G. Migeon auquel nous avons emprunté quelques-unes de ces excellentes illustrations. — Picard, Paris, 1907.

Reynaud, cabinet de Blacas), ou de celui de Notre-Dame-d'Apt, au nom de l'iman Aboul Kasim Mostali, 1094-1101.

Un des plus splendides est le tissu à inscription de bénédiction banale, de Saint-Sernin de Toulouse, avec ses grands paons affrontés de chaque côté du hom, et dont les queues se rejoignent en éventails, formant ainsi compartiments. L'étoffe du musée de Cluny, très analogue, est plus merveilleuse encore : les bêtes sont d'un dessin admirable; mais ce qui est inoubliable, c'est l'intensité, la puissance et l'harmonie de tons des deux motifs, l'un rouge rubis, l'autre jaune d'or.

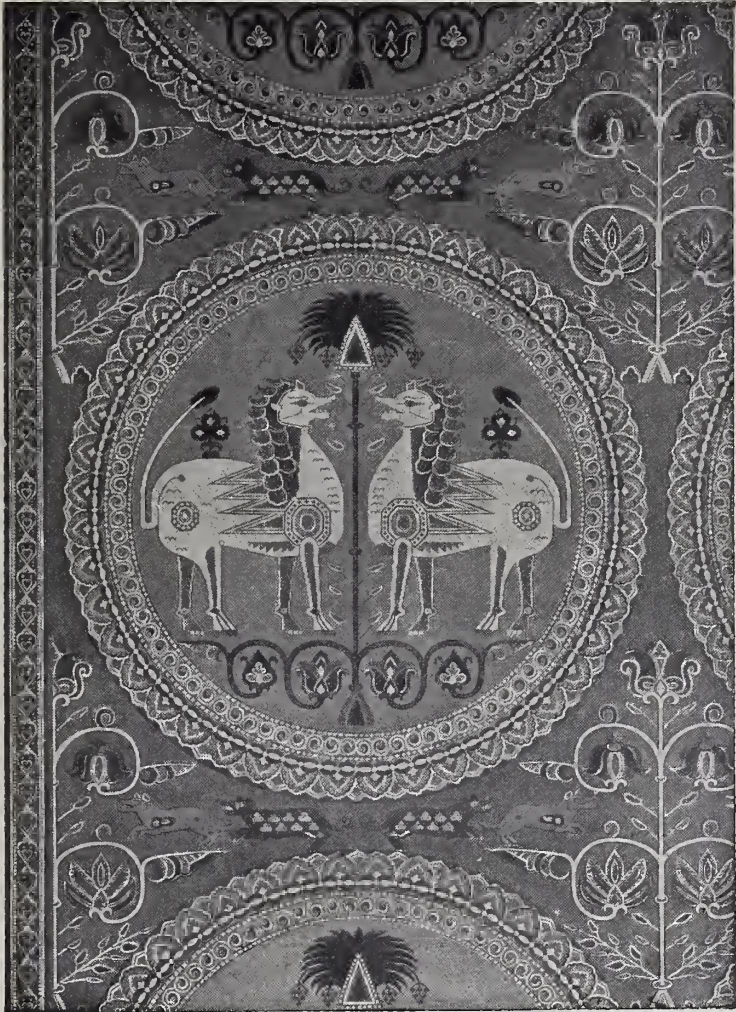


Tissu de soie arabe (Musée de Cluny).

Un célèbre tissu de soie du musée Lorrain de Nancy, avec cercles décorés de deux lions affrontés, très rigidifiés, n'ayant rien de réel, présente le hom traditionnel séparatif, ayant un peu ici l'apparence du palmier. Les lions ont des roues sur la cuisse, et des octogones ornemanés à l'articulation de l'épaule (comme sur le griffon de bronze du Campo Santo de Pise).

Le Kunstgewerbe Museum de Berlin possède quelques tissus de soie auxquels on peut donner la même origine (n° 75,300), avec deux aigles affrontés, tenant au bec une branchette, et un écusson sur l'épaule; avec des perroquets et des gazelles adossées, n° 81,474 (qui se trouve aussi au Musée des arts décoratifs, et au Musée des tissus de Lyon); avec des aigles à deux têtes séparés par de grandes palmes et serrant dans leurs serres les cous de deux gazelles affrontées ; avec ces mêmes aigles tenant les reins de deux gazelles (Lessing III, V).

Tissus à influences sassanides et byzantines. — D'autres tissus portent des caractères sassanides et byzantins nettement marqués, et je les crois cependant bien arabes, parce que l'artiste semble s'y être dégagé de la

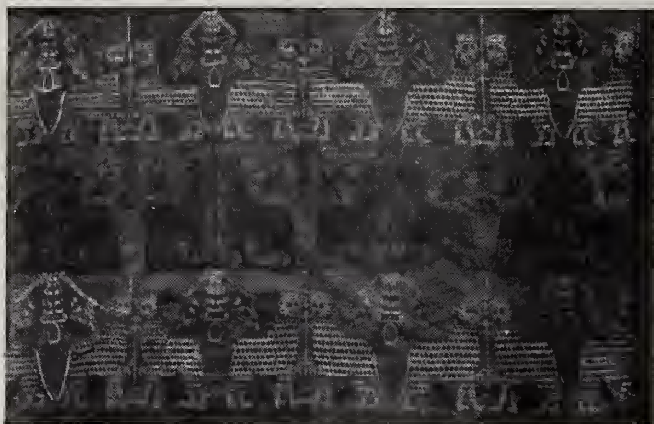


Tissu de soie arabe (Musée lorrain de Nancy).

raideur archaïque de ces deux arts. Nous y retrouvons la tyrannie du compartiment qui enclot le décor, le force à la symétrie; mais je ne sais quelle liberté, quel instinct pittoresque s'y font déjà jour. Ailleurs, le compartiment a disparu, et le décor s'épanouit, semble s'étirer d'un long rêve,

quand bien même il demeurerait soumis à la loi éternelle de la symétrie, et répéterait des formes décoratives qui nous sont connues.

Étonnant comme témoignage d'influences sassanides subies, est un tissu du Kunstgewerbe Museum de Berlin, 84.274, à grandes roues, où des paons et des oiseaux se trouvent affrontés dans les bordures, et au centre deux griffons ailés, assis de chaque côté du hom, — ou un autre splendide tissu du musée de la Chambre de Commerce de Lyon, qui montre deux paons ne formant qu'un seul corps avec deux têtes et deux



Tissu de soie à inscription coufique, art arabe (Église Saint-Étienne, à Chinon).

pattes, les ailes éployées, posé sur deux tigres qui dévorent des biches (une bande coupant les ailes porte des caractères coufiques).

Bien curieuse aussi est la belle étoffe, transformée en pluvial, de l'église de Pebrac (Haute-Loire), (Aymard, *Annales de la Société du Puy*, t. XXI), décorée d'un étrange et harmonieux méandre, un entrelacement de tiges, de rinceaux d'enroulements d'une surprenante fantaisie, où l'interprétation d'un motif floral est aussi lointaine que possible. Au milieu de ces rinceaux en deux lignes parallèles, nous voyons représentés des groupes affrontés de fauves terrassant des onagres, ou de grands oiseaux, dont les pattes à cuisses apparentes et les plumes ébouriffées rappellent assez les autruches becquetant le sol. Entre chaque groupe, montent des tiges verticales portant des ornements difficiles à déterminer, où l'on a voulu voir l'autel du feu ou Pyrée des Perses.

La grande étoffe de soie de l'église Saint-Étienne de Chinon, dite Chape de Saint-Mesme, offre sur un fond bleu foncé, des superpositions de gué-

pards enchaînés, séparés par une grande plante, le hom, surmonté d'un objet pyramidal. Ici encore l'aspect sassanide est évident, et l'étoffe pourrait être considérée comme telle (c'était l'avis de Lenormant) si elle ne portait une inscription, qu'il n'avait pas vue, de souhaits au possesseur (*Cahier*, t. III).

Tissus d'origine supposée seldjoucide. — Un tissu capital en soie et or, qui a passé de la collection Compagnon de Clermont au musée de la Chambre de Commerce de Lyon, nous a heureusement apporté une certitude par son inscription. Dans des roues disposées symétriquement quatre par quatre, deux lions léopardés sont adossés, privés de queues, et soudés par l'arrière-train. Leurs têtes s'affrontent, et de leurs gueules partent des rinceaux; ils portent des cœurs en écusson à l'épaule. Au bas, une inscription en neskhi dit : « Ou-ed-din Aboul Fath Kei Cobad, fils de de Kei Khosrau, fils... ». C'est assez pour nous faire reconnaître un des deux sultans seldjoucides d'Asie-Mineure qui régnèrent l'un dans la première moitié et l'autre dans les dernières années du XIIIe siècle, tous deux fils d'un Kei Khosrau. L'étoffe aurait été ainsi fabriquée, soit à Konieh, soit à Siwas, villes principales de l'empire seldjoucide fondées au XIe siècle par les bandes venues du Turkestan, qui chassèrent les Byzantins des plateaux d'Anatolie. Linas (*Revue de l'art chrétien*, 1859) s'est donné un mal infini pour serrer de plus près la question, et trouver le point exact d'origine. Comme il n'a pu aboutir qu'à une hypothèse, contentons-nous de notre attribution à une région déterminée par l'inscription. Il y a quelque raison de croire que ce tissu provenait d'un atelier royal, d'un tiraz établi dans le palais même du Souverain.

Avec le point d'appui d'un monument à origine certaine, comme celui-ci, on peut, sans grande témérité, en rapprocher quelques autres, comme un extraordinaire tissu du château d'Ofen (Hongrie), à roues tangentes, renfermant les corps de quatre tigres divergents, autour d'une seule tête formant noyau central, ou bien ce magnifique tissu du Musée épiscopal de Vich (Catalogne) (catalogue n° 557) où, sur un fond de soie cerise, des espèces de grandes poules de Numidie noires et blanches s'affrontent de chaque côté d'une sorte de lance à branches symétriques ; et au-dessus, sous une double arcade, deux corps d'oiseaux à pattes griffues s'affronteraient encore, si leurs deux têtes ne venaient se souder en une seule et énorme tête de lion, aux yeux dardant des flammes.

Mais bien plus impressionnant encore est dans ce même riche musée

de Vich, un autre tissu décrit aussi par Miquel y Badia — et dont un morceau analogue est au Musée des arts décoratifs de Paris, où nous voyons apparaître le personnage humain, avec un caractère de sauvagerie, un pouvoir de hantise qui le rend inoubliable ; un homme à épaisse chevelure, vu de face, étreint de chacun de ses bras, comme pour les étrangler, deux bêtes, sortes de tigres, dressées contre lui. En haut, une frise de caractères coufiques. Ces deux tissus ont été retrouvés enveloppant les restes de saint Bernardo Calbo, évêque de Vich, qui aurait accompagné don Jayme à la Conquête de Valence en 1238).

Tissus syriens d'Antioche. — Le mot *drap d'Antioche* est fréquemment employé dans les inventaires des XIIIe et XIVe siècles (dans le sens général de tissu), dans un inventaire de la cathédrale de Saint-Paul à Londres de 1295, dans un autre de la cathédrale de Canterbury de 1315, et il y est question d'oiseaux rouges brodés, d'oiseaux bleus *à têtes d'or*. Il nous a paru qu'on pouvait avec quelque vraisemblance rapprocher de ce texte un assez grand nombre de tapis de soie anonymes, où ces détails de technique se rencontrent.

Nous connaissons ainsi, dans la collection Errera au Musée de Bruxelles (n° 9), une belle étoffe décorée de perroquets, têtes et pieds brochés en or ; une autre à l'église de Brauweiler (Allemagne) avec deux aigles affrontés, une branchette aux becs, mêmes détails particuliers ; une splendide soie verte, à plusieurs exemplaires (à Lyon, à Bruxelles, au Musée des arts décoratifs de Paris), où de grands oiseaux, sortes de poules de Numidie, portent des roues à l'épaule, brochées d'or comme les têtes et les pieds, et alternent avec des sortes de girafes dont les têtes et les sabots sont de même brochés d'or.

Des tissus analogues se trouvent au Kunstgewerbe Museum de Berlin, au musée de Cluny, au Trésor de Sens, au Musée de Berne, dans la collection de Victor Gay (au Musée des Arts Décoratifs de Paris).

Tissus de Mésopotamie. — Peut-être pourrions-nous attribuer avec quelque vraisemblance aux ateliers mésopotamiens du Khalifat, à Bagdad et à Mossoul, tous les tissus qui nous offrent un décor de chasse, bien traditionnellement transmis par les Perses, et que nous n'avons aucune bonne raison de chercher très loin de ses sources d'inspiration, alors que nous savons pertinemment que nous rencontrerons ces mêmes sujets, traités avec le même esprit et le même sens

pittoresque par les graveurs de cuivre de Mossoul (au Trésor de la cathédrale du Puy, à la cathédrale d'Autun, à la cathédrale du Mans).

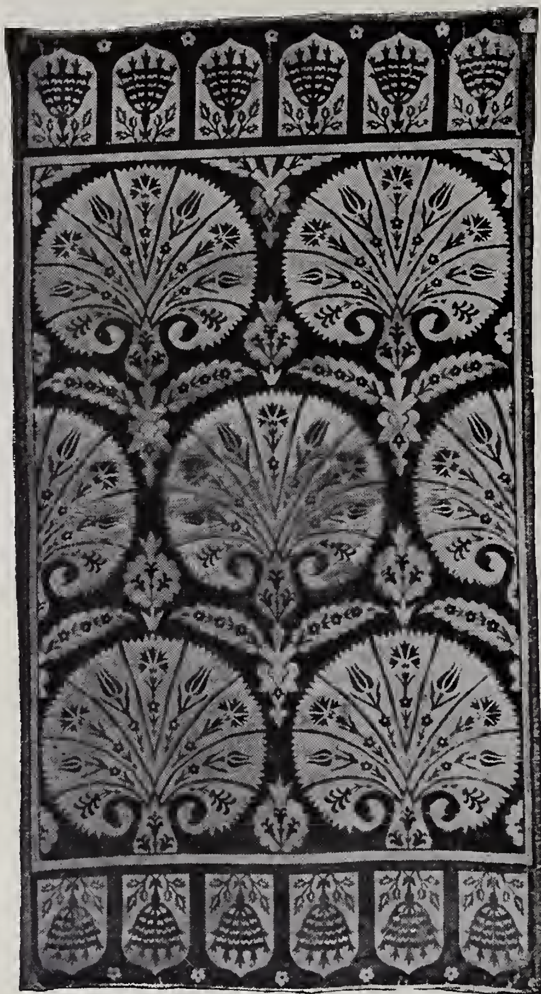


Tissu de soie persan (Collection Errera, musée du Parc du Cinquantenaire à Bruxelles).

Tous les tissus dont nous venons de nous occuper sont sans doute antérieurs au XIVe siècle et alors même qu'une certaine originalité s'y marque, nous y avons le plus souvent retrouvé les motifs traditionnels

qui s'imposaient quand même à la fantaisie des tisseurs musulmans.

Il semble qu'avec le XIVe, et surtout les XVe et XVIe siècles, une modification assez profonde s'opère dans l'industrie du tissu, chez les peuples de l'Orient. Toute l'activité de ces industries semble s'être alors portée particulièrement vers la Perse, vers les plateaux de l'Anatolie et vers les rives du Bosphore, où des villes comme Konieh, Siwas, Brousse et Constantinople rivalisaient de luxe et de richesse. Mais il y a peut-être lieu de faire une distinction entre deux phases : 1° une phase dans laquelle la composition, quoique débarrassée du compartiment géométrique qui la limitait, conservera quand même la rigidité et la symétrie, avec une extrême stylisation du motif, une flore irréelle où les éléments apparaissent déchiquetés et allongés; 2° l'autre phase, où tout s'assouplit, où les lignes perdent leur inexorable rigidité, et où se perçoit aussi une observation plus rigoureuse de la nature. Cela correspond avec l'influence chinoise, favorisée par les invasions mongoles du XIIIe et du XIVe siècle, qui tint tout le pays de l'Euphrate au Pacifique sous la même domination.



Velours de Scutari (Musée des Arts Décoratifs).

Quelques historiens du tissu, M. Cox entre autres, ont voulu expliquer cette dernière modification très certaine du décor oriental par une influence extérieure occidentale; sollicités par les demandes des commis-

sionnaires européens, surtout par les Vénitiens, grands pourvoyeurs des marchés méditerranéens, les Orientaux auraient versé dans les tendances réalistes des primitifs de la première Renaissance. Je crois que la chose fut plus simple que cela, que la transformation se fit plus fatalement, selon les lois rigoureuses des évolutions de l'art, qui tend de plus en plus à



Tissu de soie persan, XVIe siècle (Collection Kelekian).

reproduire la nature en ses aspects multiples et variés. Ce souci de la réalité, nous pouvons le retrouver aux XVe et XVIe siècles, dans tous les arts industriels de l'Orient, dans les cuivres, dans les céramiques, dans les tapis, toutes choses dans lesquelles on ne peut vraiment dire que l'Occident ait cherché à imposer ses goûts.

Ceci dit, constatons qu'avec le XVe siècle, le décor oriental se naturalise par une observation plus vraie de la flore, restreinte d'ailleurs à un très petit nombre de types : la jacinthe, la tulipe, l'églantine, l'œillet,

la fleur de pêcher. Ce qui est alors remarquable, et ce qui fait de ce moment l'un des plus rares de l'art oriental, c'est la simplicité avec laquelle le dessin est exprimé, c'est une merveille d'abréviation décorative. Les longues tiges décrivent d'harmonieuses arabesques, les étoffes seront de grands jardins, où poussera librement cette flore touffue, au milieu de laquelle l'homme va de nouveau apparaître, non plus héroïque, mais familier, et mêlé aux choses de la nature. Il semble vraiment que le rêve de l'Inde, ce grand amour de l'homme pour la nature, est parvenu jusqu'aux plateaux de l'Iran, pour rafraîchir une inspiration épuisée par tant de siècles d'art hiératique.

Au point de vue technique, les deux procédés que la Perse musulmane employa concurremment, et par lesquels elle produisit de merveilleuses œuvres, sont *la soie tissée* et *le velours coupé*. Aux belles époques, du xve au xvie siècle, elle produisit ainsi des tissus splendides, animés de personnages, au milieu d'une flore luxuriante. Tous les auteurs du temps sont unanimes à vanter Kaschan, réputé pour ses tapis tissés d'or, ses brocarts, ses velours, ses taffetas. Sa fondation remontait à Zobeida, femme d'Haroun er Raschid.

Le nombre de tissus qui nous ont été conservés, de ce genre et de cette origine, est considérable, et il ne peut être question d'en dresser la liste. Les musées d'art industriel en possèdent des collections infiniment riches, et l'album que M. Martin leur a consacré renferme de nombreuses et excellentes illustrations qui en facilitent singulièrement la connaissance. Jamais le charme et la grâce ne se sont plus librement épanouis que dans ces compositions exquises, où quelques aspects du monde de l'Islam nous apparaissent. Ce sont comme des illustrations de contes des *Mille et une Nuits*, où nous voyons le poète dire des vers à la bien-aimée ; ou bien ce personnage légendaire, sorte d'Orphée persan, demander celle qu'il a perdue aux échos des jardins. Nous voyons le chef assis sous les arbres, tendant le gobelet à l'échanson qui lui verse à boire. Puis les scènes de chasse ou de guerre réapparaissent, avec ces galops de cavaliers poursuivant le guépard ou le lion, lançant la biche ou le lièvre, mais traités avec plus de vérité que chez les Sassanides, avec cette grâce élégante et fine, ce style distingué et noble qui caractérisent l'art de Mossoul ou d'Ispahan (musée de Kensington, Maison impériale d'Autriche). — Des personnages sont perdus au milieu des fleurs (Musée Correr, Musée de Düsseldorf, Musée des Tissus de Lyon). — Un beau brocart interprète le conte célèbre du poète Meimoun et de

la princesse Leilà, et l'on voit des chameaux portant des palanquins circuler à travers une flore touffue au milieu de laquelle des lions attaquent des antilopes (collections Errera et Sarre, Musée des Arts décoratifs). Deux femmes, séparées par une tige de fleur, éduquent un faucon (collection Tchukin à Moscou). Des sujets sont répétés sur des lignes horizontales et parallèles : un homme reste agenouillé devant une femme



Tissu de soie persan, XVIe siècle (Collection Kelekian).

appuyée sur une grande canne (Musée de Bruxelles, Musée de Carlsruhe); un personnage demi-nu, décharné, est rencontré par une femme (Musée des Tissus de Lyon). Un souvenir de la Vierge chrétienne semble se rencontrer dans cette femme assise, allaitant un enfant (Musée Correr, à Venise). Très mongol est un tissu où l'on voit un personnage brandissant un rocher sur un dragon qui vomit des flammes.

L'activité des ateliers de tissage, si grande en Perse, s'étendit au XVIe siècle en Arménie, en Anatolie, et particulièrement à Brousse et sur le Bosphore. De là ces productions se répandaient à Venise, à Florence,

à Gênes et en France. C'est un fait acquis que Soliman II amena de Tauris en Turquie plusieurs familles de tisseurs de soie, au milieu du XVI[e] siècle. Soies ou velours (et ces derniers semblent avoir été d'une fabrication très étendue), on a depuis longtemps dénommé ces tissus du



Tissu de soie persan, XVI[e] siècle (Collection Kelekian).

nom de la ville de Brousse, étiquette commode à appliquer à ces étoffes d'une technique et d'un décor admirables, et où se marque l'étroit rapport décoratif qu'elles présentent avec les plaques de revêtement céramique qui proviennent des provinces turques d'Europe et d'Asie Mineure. L'animal et le personnage en sont bannis, et le décor s'y réduit, comme sur les céramiques, à l'interprétation, étrangement schématique, mais grandiose, de quatre fleurs principales (la tulipe, l'œillet, la jacinthe, l'églantine), de la

palmette et de l'éventail. Venise et Gênes ne tardèrent pas à s'emparer de ces modèles, pour faire de leurs velours coupés ou ciselés une spécialité dont la fortune fut considérable.

Plus près de notre temps encore, jusqu'aux XVIIIe et XIXe siècles, l'Asie Centrale fabriqua des tissus de velours unis qu'on a dénommés velours de Bokkara, et qui ne manquent pas de grandes qualités décoratives, bien que les tonalités en soient parfois un peu aigres.

Il existe enfin une série de grandes pièces de soie tissées, décorées exclusivement d'inscriptions, tantôt encloses dans des médaillons ovales, tantôt en lignes horizontales, ou suivant les angles d'une bande en chevrons. On y trouve souvent répétés les noms des quatre premiers khalifes : Abou Bekr, Omar, Osman, Ali, puis des prières empruntées aux sourates du Coran. Ces étoffes sont ou des étendards, ou des voiles de tombeaux. Quelques-unes de ces étoffes magnifiques durent être tissées dans les ateliers maugrabins du Maroc ; nous trouverons des tissus de ce genre en Espagne. — On en rencontre fréquemment encore en Syrie ; il en existe de semblables sur le tombeau de Saladin à Damas, dans les turbés de Sainte-Sophie, sur les tombeaux des fils de Mourad III, et de Roxelane, femme de Soliman le Magnifique.

En résumé, tous ces tissus à inscriptions, surtout quand ils offrent ces dispositions à chevrons, peuvent être approximativement datés des XVIe et XVIIe siècles, et sont turcs, ou du moins de pays soumis à la Turquie (Syrie et Maghreb).

Tissus siciliens. — Bien que dépossédés de la Sicile à la fin du XIe siècle par les princes normands, les Musulmans y avaient conservé leurs mœurs, leurs coutumes et leur religion. Les mosquées continuèrent à être aussi fréquentées que les églises, et les Musulmans étaient enchantés de leurs nouveaux maîtres. — De ce mélange original ne pouvait manquer de naître un puissant mouvement artistique. Ces princes normands, guerriers illettrés, devinrent, au lendemain de la conquête, d'admirables protecteurs des arts, et surent emprunter, aux divers éléments artistiques rassemblés en Sicile, les traits caractéristiques de chacun d'eux, pour les fondre en combinaisons des plus intéressantes.

L'un d'eux, Roger II, roi de Sicile au milieu du XIIe siècle, ayant entrepris une expédition contre la Grèce, s'empara de Corinthe, de Thèbes et d'Athènes, et emmena en captivité les ouvriers en soie qu'il y trouva. Il les installa à Palerme, et leur ordonna d'enseigner leur art à ses sujets.

Une autre version nous apprend que Roger, ayant traité avec l'empereur Alexis, et rendu les prisonniers grecs, aurait retenu à sa cour les Corinthiens et les Thébains, ainsi que ceux qui étaient habiles dans l'art du tissage.

Cette opinion de l'introduction du tissage de la soie en Sicile au milieu du XIIe siècle fut combattue par M. Amari dans sa *Storia dei musulmani di Sicilia,* par des raisons très valables. Il paraît, en effet, probable qu'il y avait, bien avant les rois normands, un hôtel du tiraz annexé au palais des émirs Kebbites qui gouvernaient la Sicile pour les Fatimites. En cela, comme en bien d'autres choses, les chefs de la Sicile affectaient de copier les souverains d'Orient. Mais cet atelier devait être bien restreint, ne marcher qu'avec des ouvriers musulmans, et se garder de faire des apprentis chrétiens. De plus une unique manufacture à Palerme, c'était peu. L'expédition de Grèce, il n'en faut pas douter, dut être une excellente occasion d'étendre en Sicile la culture du mûrier, la production de la soie et son tissage ; le développement de cette industrie dut se faire grâce aux ouvriers italiens qu'on forma, et grâce aux magnaneries qu'on installa. — Ce tiraz du palais de Palerme dura longtemps ; nous avons un témoignage écrit de son activité, dans « *Muratori,* tome VII, de Hug. Falcandus » ; c'est probablement de cet atelier que sortirent les étoffes de soie envoyées en 1191 par Tancrède à Richard Cœur-de-Lion. Et il est vraisemblable que ces tissus durent conserver longtemps le caractère arabe. Les princes siciliens étaient devenus les fournisseurs des Croisés, qui avaient pris en Asie le goût du faste oriental, et pour lesquels on fabriquait des tissus appropriés. Les navires vénitiens, qui sillonnaient en tout sens la Méditerranée, venaient chercher en Sicile des tissus réputés, qu'ils répandaient ensuite dans toute la chrétienté.

Il est assez difficile de caractériser avec précision ces tissus siciliens si intimement pénétrés d'influences orientales. Peut-être cependant, dès le XIIIe siècle, peut-on y signaler quelques signes particuliers. On y voit apparaître le décor à ordonnance horizontale, plus ou moins nettement exprimé ou délimité par des lignes (un beau tissu au Musée de Cluny, Venturi V, fig. 812). Parfois la bande est supprimée. Restent les motifs décoratifs qui se répètent, mais sans chevaucher l'un sur l'autre. L'animal y est fréquemment interprété (Collection Errera, Musée industriel de Rome), à la différence, semble-t-il, des tissus hispano-moresques, à ordonnances plutôt géométriques. Le détail épigraphique y est communément

négligé. Quelques symboles chrétiens y subsistent, comme aussi certains motifs héraldiques. D'autres fois la composition à divisions limitées a disparu, et le décor est en semis. Enfin, une des formes les plus intéressantes, à cause du développement considérable qu'elle va prendre, est l'ordonnance à compartiments dérivés de l'arc lancéolé, de l'ogive, renfermant des motifs décoratifs qui tendront à se rapprocher de la nature.

Certains des tissus les plus fameux du tiraz des rois de Palerme se trouvent conservés au Trésor de la Maison impériale d'Autriche, au palais de la Burg à Vienne. Ils font partie des joyaux et reliques de l'ancien



Manteau de soie, au nom du roi de Sicile Roger II, daté 1133
(Trésor de la Maison Impériale d'Autriche).

Saint-Empire romain, qu'Henri VI, après son couronnement à Palerme, en 1195, rapporta en Allemagne, et qui servirent depuis à chaque couronnement impérial. — Le manteau du couronnement fut fabriqué à Palerme l'an 528/1133, sous le roi de Sicile, Roger II. Le tissu est un ras de pourpre, il est en forme de chape d'église ; dépourvu du grand chaperon rabattu, et divisé en deux parties dont chacune représente un quart de cercle, par un ornement ressemblant à un palmier, de chaque côté duquel est représenté en broderie d'or et de perles, accentuant les lignes du dessin, un lion terrassant un chameau et s'apprêtant à le dévorer. Certains motifs ornementaux, les rinceaux, la crinière du lion, le licol du chameau sont réservés en tissu pourpre. Une large bordure porte, brodée en fils d'or, l'inscription : « Fait partie de ce qui a été travaillé dans la manufacture royale, où règne le bonheur et l'honneur... (dans la) capitale de la Sicile, l'an 528 de l'hégire (1133). » Aucun mot ne peut donner une idée de la grandeur, de la puissance décorative et de la resplendissante richesse de couleur de cet extraordinaire tissu. — L'aube en

taffetas de soie blanche et la dalmatique en pourpre ont été aussi conservées.

La cathédrale de Cefalu conserve aussi, en souvenir de Roger II, un fragment de sa ceinture, et un fragment de sa tunique de soie bleue, et la cathédrale de Ratisbonne, deux tissus de soie portant les titres de Guillaume II, spécimens bien caractéristiques de tissus siciliens avec des bêtes chassant, des rosettes, des médaillons à ornements géométriques, et une large frise d'inscription.

Rappelons aussi la tunique de lin envoyée à Othon IV et qui enveloppa les restes de Frédéric II.

Peuvent être encore considérés comme siciliens, les beaux tissus aux perroquets et aux aigles de la collection Errera au Musée de Bruxelles, et en en rapprochant les décors de certains détails décoratifs des mosaïques de Cefalu et de la Martorana à Palerme, une étoffe du Trésor de Coire, et plusieurs tissus du Trésor de Sens, plus particulièrement encore l'étoffe dite Suaire de saint Potentien.

Tissus hispano-moresques. — Il n'est pas douteux qu'en venant s'y fixer, les Arabes n'aient importé en Espagne les pratiques du tissage, telles qu'elles existaient en Orient. De nombreuses provinces eurent des métiers qui travaillèrent activement; mais, à croire les écrivains contemporains arabes al Makkari et Edrisi, nulle ville ne prima alors Alméria, capitale d'Andalousie sous les Almoravides ; et il semble bien que la culture de la soie avait été introduite en Espagne avant le xe siècle, époque à laquelle cette culture y était déjà très prospère, et permettait à l'Espagne d'exporter une grande quantité de soies brutes et de tissus. Les échanges étaient très actifs entre l'Espagne et l'Italie, et les étoffes étaient une des monnaies d'échange les plus commodes et les moins encombrantes, d'une valeur équivalente à celle des métaux précieux.

Le tissu le plus ancien, d'un caractère très particulier, et semblant bien d'origine hispano-moresque, est un grand fragment de soie fine, conservé à l'Académie royale de l'Histoire, à Madrid, où, dans les médaillons, sont représentées des figures assises, peut-être un roi et une reine, et ailleurs, des lions, des oiseaux et des quadrupèdes ; dans deux bandes court une inscription coufique au nom de l'iman Abdallah Hicham, Calife en 976 ; c'est évidemment un tissu fait dans un tiraz, car nous savons qu'un des luxes du souverain était de faire mettre son nom, ou un de ses attributs, sur l'étoffe de ses robes. — Une superbe étoffe de



Tissus de soie arabe, et hispano-moresque (Musée de Cluny).

soie à bandes de rinceaux entrelacés, verts, avec deux sphinx à tête de femme ailés, et affrontés de chaque côté d'un arbre de Vie, se trouve dans la collection Pierpont-Morgan.

Purement espagnole est la belle pièce de serge de soie décorée, comme un tapis, d'une grande rosace centrale en étoile, et de grandes lignes d'encadrement et d'inscriptions; on la nomme la Bannière de las Navas, prise en 1212 dans cette mémorable bataille par les Chrétiens sur les Almohades, et elle est conservée au monastère de las Huelgas à Burgos.

D'un siècle postérieur est le drapeau, dit Pendon de Rio Salado, à la cathédrale de Tolède, à combinaisons de cercles et d'inscriptions koufiques au nom de Abu Saïd Otsmin, et à la date de 1312.

Deux chasubles à Chirinos et à la chapelle du Connétable à Burgos seraient encore des tissus mauresques, peut-être du xve siècle.

La Collection Errera, au Musée du Parc du Cinquantenaire, à Bruxelles, renferme quelques très précieux tissus hispano-moresques, où se retrouve le goût de la décoration géométrique et linéaire.

Un des caractères principaux qui permettent de classer à part un certain nombre de tissus rencontrés dans les Musées ou les Trésors d'Églises, et d'en former un groupe hispano-moresque, est l'absence de sujet animé, et la prédilection pour les motifs linéaires et géométriques, goût que les Arabes semblent avoir transmis à l'Espagne, et qui est général à tout l'art du Maghreb. Les bandes horizontales d'ornementation y alternent avec des bandes d'inscriptions. Tel semble être, au Musée de Cluny, un superbe tissu d'or pâli, sur lequel se détache une splendide inscription en caractères bleu pâle.

Un type parfait de tissu hispano-moresque, et dans un merveilleux état de conservation, se trouve dans la célèbre collection du comte de Valencia, actuellement à Mme de Osma, sa fille, avec la disposition par bandes horizontales nettement limitées. Une belle inscription en caractères neskhis souples et élégants, répète la formule : « Gloire à Notre Seigneur le Sultan ». Ils s'enlèvent en blanc sur un fond de soie tissée d'un bleu foncé sur laquelle courent de légers rinceaux rouges.

Enfin, c'est peut-être encore dans un atelier mauresque de Séville que put être tissé, au XIIIe siècle, ce royal manteau dont un fragment est à l'Armeria de Madrid, et dans lequel fut enseveli le saint roi Ferdinand III de Castille, mort en 1252, et qui est décoré d'un quadrillage de tours et de lions. Alphonse le Savant se trouve représenté, revêtu d'un manteau tout pareil, dans le manuscrit « Son livre d'échecs » conservé à l'Escurial (XIIIe siècle).

Mais cette production des ateliers Maures de l'Espagne devait laisser place un jour à une fabrication, où Grenade, parmi d'autres cités, se distingua, répondant aux commandes des Chrétiens pour des fournitures de velours, de satins, de taffetas, de tissus mélangés de soie et d'or; et la mode chrétienne finissait par devenir celle des Musulmans. Les centres de fabrication s'étendaient ; les ateliers de Séville, en pleine activité au XVIe siècle, occupaient des milliers d'ouvriers, et la culture du mûrier comme l'élevage du ver à soie devaient déterminer des lois prohibitives de l'importation au XVIIe siècle, et l'organisation au XVIIIe siècle d'une manufacture privilégiée à Talavera de la Reina, et à Cervera, sous l'impulsion d'un directeur français, Jean Roulière, natif de Nîmes — ; Grenade n'avait cependant rien perdu de sa riche industrie et l' « alcaiceria » y demeurait longtemps un des marchés de la soie par excellence.

D'ailleurs une foule de documents compulsés par M. Léonard Williams prouvent combien de villes d'Espagne (Murcie, Tolède, Barcelone, Valence) le cédèrent peu à Séville ou à Grenade dans cette industrie si prospère.

CHAPITRE V

TISSUS ALLEMANDS

Le tissage des couvents. — L'atelier de Ratisbonne.

Des textes certains du XIIIe et du XIVe siècle, ceux de Bernard de Clairvaux et de Wolfram d'Eschenbach, nous assurent bien que le tissage de la soie avait été alors pratiqué activement en Allemagne du Sud, tout particulièrement au couvent d'Emmeran, à Ratisbonne. La cathédrale possède encore un beau parement d'autel décoré de la Crucifixion, où se trouvent représentés le patron de l'église et son fondateur, l'évêque Henri (1277-1296). Il est tout tissé en soie et fils d'or sur fond de lin.

Des demi-soies d'un tissage grossier, d'un décor de stylisation de dessin très occidental, semblent bien avoir la même provenance de cet atelier de Ratisbonne (à Siegburg, à Halberstadt, aux Musées de Berlin et de Brunswick).

Deux de nos églises de France, Saint-Rambert-sur-Loire et Ambazac, possèdent des ornements liturgiques complets de même origine. Le dessin des animaux couplés rappelle absolument la manière sarrasine dérivée de Byzance ; mais cette double influence, manifeste dans les produits de l'atelier de Ratisbonne, est balancée, comme l'a bien expliqué von Falke, par une tendance à héraldiser les animaux et à les enfermer dans des branches assouplies aux formes de l'architecture romano-gothique (damas de soie du tombeau d'Henri II, au Musée de Munich).

Aucun tissu, mieux que celui de l'église de la Croix à Rostock, avec ses figures à inscriptions latines de Nicolas et de la Vierge, mais aussi avec ses motifs à répétitions gréco-sarrasines, ne constitue le trait d'union entre le parement de la cathédrale de Ratisbonne et les autres tissus dont nous venons de parler.

En dehors de cette industrie textile féconde de l'atelier de Ratisbonne,



Tissu de soie, art allemand (Église Saint-Rambert, Loire).

on ne connaît pas d'autres branches occidentales de tissage à la mode gréco-sarrasine, au XIIIe siècle, en Allemagne.

CHAPITRE VI

TISSUS ITALIENS

Les ateliers de Lucques, de Sienne, de Venise, de Gênes, de Florence. — Le décor architectural. — Le décor à ferronneries.

L'industrie de la soie resta-t-elle stationnaire en Sicile, avant d'en sortir et de s'étendre dans l'Italie continentale ? Il est assez difficile de le préciser.

Il y a cependant une date importante à retenir, c'est celle de 1282, le sanglant épisode, les Vêpres Siciliennes, livrant la Sicile à Pierre d'Aragon, et inaugurant pour elle une ère de troubles intérieurs. Les ouvriers, chassés de Palerme par les persécutions, allèrent demander asile aux villes italiennes, et y créèrent de nouveaux centres de production. Amalfi et Lucques recueillirent les premiers proscrits ; Pise, Gênes, Florence, Sienne et Venise les attirèrent un peu après. Les tissus qu'on y fabriquera seront d'abord les mêmes que ceux de Palerme, absolument orientaux; mais bientôt chaque centre tendra à avoir sa spécialité.

Pour bien comprendre cette évolution, il faut se rappeler quelle force constitutive avaient alors les corporations; maîtrises et jurandes recrutaient leurs adhérents suivant certaines règles très rigoureuses. Il fallait passer par des épreuves longues, difficiles et coûteuses, pour arriver à exercer un métier à titre de maître. C'était entretenir l'émulation dans les corporations ; c'était aussi retenir l'ouvrier, par ses droits chèrement acquis à faire partie d'une corporation, et par l'impossibilité d'en jouir en changeant de centre. Ils étaient liés ainsi à leurs jurandes, et les faisaient profiter de toutes les modifications et de tous les procédés nouveaux que leur esprit d'initiative leur permettait de trouver, et les corporations gardaient ainsi les secrets de leurs spécialités ; c'est ce qui explique la localisation de certaines fabrications.

On s'accorde à dire que ce fut à *Lucques* que se seraient installés les



Tissu de soie, ateliers de Lucques, XVIe siècle (Kunstgewerbe Museum de Berlin).

premiers métiers de tisseurs de soie émigrés de la Sicile. Dès la fin du XIIIe siècle, cette industrie y souffrit grand dommage quand la ville tomba aux mains d'Uguccione della Faggiole en 1314, et les ateliers alors se dispersèrent. Dans l'inventaire de la Vaticane de 1361 on trouve encore mentionnées de nombreuses étoffes de « opere Lucano », avec indication de types de décors. Lucques prend alors la spécialité des étoffes à sujets religieux. Chérubins dont les ailes rayonnent, anges portant des instruments de la Passion se détachant sur des fonds étoilés, semis de tabernacles et de reliquaires flanqués des mêmes anges ou des mêmes chérubins



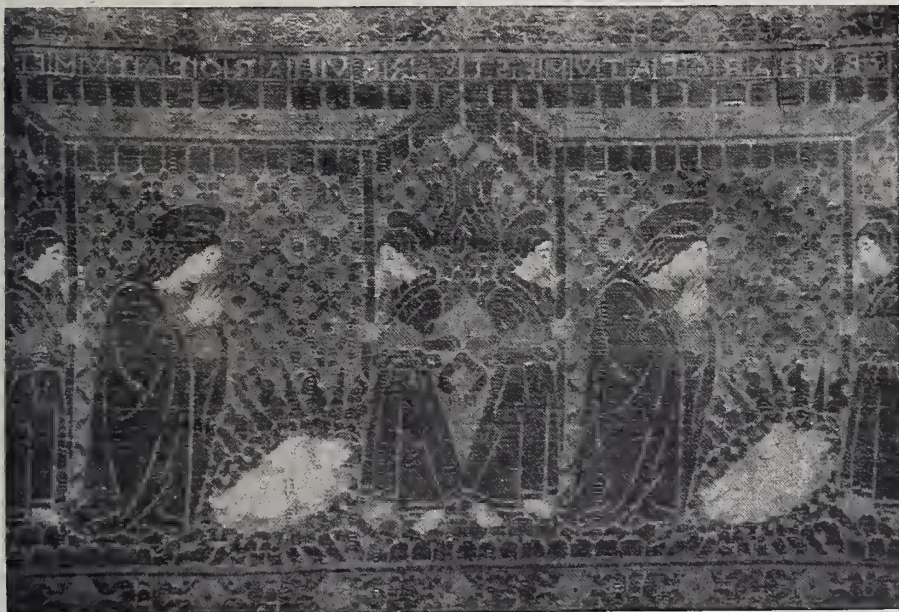
Velours italien, XVe siècle (Musée des Arts Décoratifs).

à ailes rayonnantes, les scènes étant surtout tirées du Nouveau Testament. Enfin, un détail curieux apparaît, qui vient selon toute vraisemblance d'Extrême-Orient ; c'est ce ruban dentelé, ondulant, employé par les Chinois pour figurer le Ciel, et qu'on retrouve à Lucques, évoquant la même idée.

A *Sienne*, on a fait également des tissus à personnages, mais ils ont une destination nette qui est de remplacer les broderies d'orfrois des vêtements liturgiques. Les sujets sont généralement empruntés au Nouveau Testament. Dans les plus anciens, le dessin s'enlève en clair sur champ foncé, le plus souvent rouge ; parfois la composition est polychrome. Sienne fabriquera ces tissus jusqu'au XVIIe siècle, mais alors les dessins sont le plus souvent foncés sur fonds clairs, et sertis aussi de velours coupé. Un motif d'architecture ou d'ornement architectonique encadre la composition, comme il arrive dans les broderies d'orfrois.

On a dit que ce furent quatre familles lucquoises qui montèrent les

premiers métiers de soieries à *Venise*, et que durant les troubles que les factions suscitèrent à Lucques, vers 1309, trente-sept autres familles les y suivirent. Ils ne firent cependant qu'y perfectionner des procédés qui y étaient pratiqués antérieurement, car un texte publié par Zanetti (*Del origine di alcune arti appressoi Veniziani*, 1758) nous apprend que plus de soixante ans auparavant, au milieu du XIIIe siècle, on fabriquait déjà à Venise des draps d'or et des étoffes de soie. Un inventaire du Saint Siège, de 1295, en



Tissu de Lucques, XVe siècle (Musée des Arts Décoratifs).

mentionne déjà, portant des décors très inspirés de l'Orient, Venise ayant des rapports très directs avec Constantinople. Les Vénitiens, de bonne heure, s'avisèrent qu'il serait plus avantageux de fabriquer ce qu'autrefois ils se bornaient à vendre au reste de l'Europe.

Mais la grande production de Venise au XIVe siècle devait être le velours coupé, dont l'idée première, comme pour la décoration des soies, lui était venue de l'Orient, le ciseau intervenant pour raser la soie au sommet de la boucle. Ce genre de fabrication, né sans doute en Perse, exerça sur les ouvriers vénitiens une très grande influence. Ils en fabriquèrent à Venise de semblables avec une si singulière adresse, qu'il est bien difficile de distinguer les uns des autres : de même que la déco-



Velours génois ou vénitien, xve siècle (Musée des Arts Décoratifs).

ration s'y retrouve aussi presque identique, avec les mêmes motifs de palmettes, de grands rinceaux de fleurs, tulipes, œillets, églantines ou jacinthes. L'aspect en est peut-être un peu moins chatoyant, et moins libre d'exécution. Les ateliers de Gênes interprétèrent d'ailleurs des motifs orientaux tout à fait identiques.

Ils firent aussi un type de velours très particulier, le décor en velours coupé s'enlevant en léger relief sur un fond également en velours coupé.

Au xive siècle, et pendant tout le xve, apparaîtront le décor enfermé dans les meneaux et le décor à ferronneries gothiques, dans lequel le dessin en satin s'enlève sur un fond de velours coupé.

Gênes, déjà productrice de tissus de soie au xiiie siècle, comme l'indique un inventaire de Saint-Paul de Londres, en 1295, a eu la spécialité des velours ciselés, où se rencontrent les deux procédés du velours frisé et du velours coupé. Ce terme, aujourd'hui généralisé, s'appliquait bien, aux xive et xve siècles, exclusivement aux productions de Gênes. Le dessin est alors assez petit, s'enlève en foncé sur le fond de satin. Le décor rappelle toujours l'Orient, un arbre élancé, avec des oiseaux perchés, des quadrupèdes rampant ou passant au pied du

motif (lions, guépards ou chiens). La symétrie de la composition a disparu. Le tissu est tout soie, sans métal ; souvent la partie frisée du velours étant d'un autre ton que la partie coupée.

Florence, également, eut ses ateliers de soierie, dont les progrès et le développement furent considérables

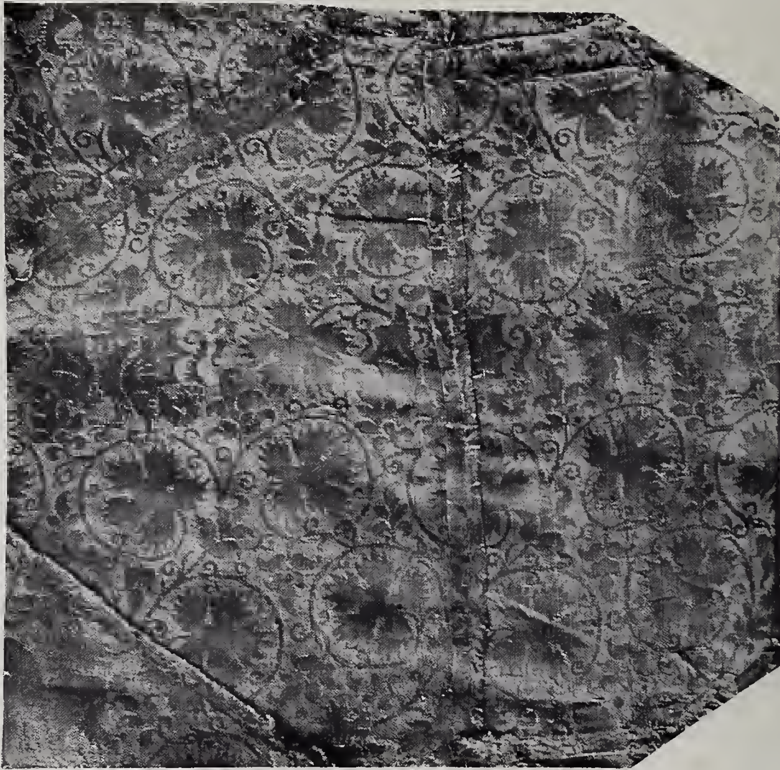
Nous avons dit un mot en passant de l'influence que l'architecture avait exercée sur la décoration du tissu au xve siècle. Il nous faut y revenir. On sait que dans les cathédrales gothiques, les fenêtres avaient été construites d'après les principes qui régissaient les voûtes. Au xve siècle, elles s'agrandissent démesurément et fournissent aux peintres verriers d'immenses surfaces vides à remplir. L'architecte dut diviser ces larges ouvertures en multiples combinaisons de lignes de pierre, qu'on a nommées *meneaux.* Les décorateurs de tissus s'en emparèrent et firent de ce motif architectural un élément de décoration du tissu. Les Orientaux, spécialement les Palermitains, les avaient bien précédés dans cette voie; ils connaissaient l'arc en ogive et l'avaient fait entrer dans la décoration du tissu, mais ses éléments se combinaient avec les autres détails, sans faire cadre, sans liaison architectonique.



Velours génois ou vénitien, xvie siècle (Musée des Arts Décoratifs).

Les Italiens du xve siècle assureront la durée de cette nouvelle composition, dont une partie (architecturale), divisant le champ en compartiments, sera le meneau, et dont l'autre, décorant le vide, sera le fleuron [1].

Sur ces deux thèmes les variations seront nombreuses : le meneau sera fait d'un ruban plus ou moins décoré de cordelières, de tiges folia-



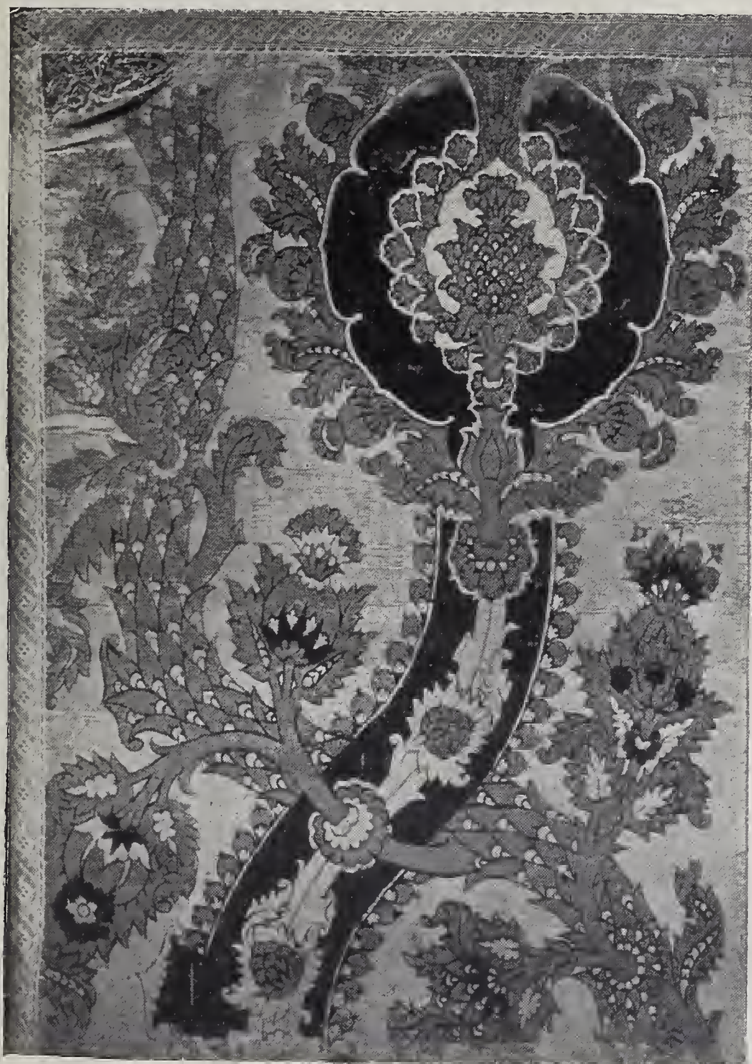
Tissu de soie, atelier italien, xve siècle (Musée des Arts Décoratifs).

cées, d'éléments réticulés. Le fleuron, de son côté, empruntera ses éléments à la flore, le plus souvent à la *grenade et au chardon*. En tous cas, jusqu'au xvie siècle, les deux parties restent distinctes, et parfois même le meneau apparaît seul.

La Renaissance, au xvie siècle, tendra à relier le meneau et le fleuron, et plus nous avancerons dans le siècle, plus ils se combineront, jusqu'à se confondre en un motif unique. Et, à l'opposé de ce que nous avons dit plus haut, il arrivera que le fleuron constituera seul toute la composition.

[1] Ces éléments ont été étudiés avec précision par R. Cox.

Une autre évolution du décor au XVIe siècle tendra à aplatir la division du meneau, à le surbaisser, à le présenter en largeur.



Velours, ateliers de Venise, XVIe siècle (Musée Poldi Pezzoli, à Milan).

Les velours à ferronneries suivront un développement analogue. Dans ce genre d'étoffe, le dessin s'enlève en satin sur un fond de velours coupé. Au moyen âge les lignes de ferronnerie sont simples, avec un fleuron indépendant. A la Renaissance, les formes s'étalent, comme nous l'avons

constaté. Le fleuron pourra aussi se relier à la ferronnerie et s'enrichir de parties brochées d'or et d'argent.

Avec la Renaissance reparaissent aussi les animaux, les personnages, les monstres, et l'ornement conventionnel, la volute ou le rinceau, toutes formes décoratives qui, au xve siècle, s'étaient effacées devant la flore interprétée. Ainsi le meneau conservant dans sa partie supérieure la forme de l'arc lancéolé, se compliquera à la base d'une volute ou d'un rinceau.

Le principe de la composition en meneaux et chevrons ira aussi en se simplifiant et même en se supprimant, pour faire place parfois à des dispositions chevronnées, et aussi à des ordonnances de semis.

Une autre forme décorative, très usitée, surtout à Venise, est celle des larges bandes verticales *sinueuses*, sur lesquelles viennent se greffer de riches ornements foliacés en velours, bouclés d'or et d'argent. Mais la sagesse, la pondération, le goût ne sont plus les lois d'un art qui va se compliquant de plus en plus, se surchargeant de détails superflus, ou bien les lignes n'ont plus cette souplesse de l'époque antérieure et se brisent.

En arrivant à ces époques, et plus encore aux époques postérieures, les étoffes qui sont aujourd'hui conservées dans les Églises ou dans les musées d'Art décoratif, sont tellement nombreuses, qu'il devient tout à fait inutile d'en citer les spécimens.

Tissus de Pérouse. — Auprès des somptueux damas orientaux, une série plus humble, mais qui commence à attirer l'attention des historiens de l'art, est celle de ces tissus rustiques à décor bleu sur fond blanc, qui furent, pendant deux siècles au moins, une industrie florissante de Pérouse. Le peintre Mariano Rocchi, de Rome, qui possède la collection la plus nombreuse et la plus variée de ces tissus, en attribue la production à la *Confraternité della Mercanzia* de Pérouse (1380-1552), et ces tissus sont assez conformes à ceux qui sont décrits dans un inventaire de 1458 conservé à San Domenico de Pérouse (Giornale de erudizione artistica, 1872); mais les origines doivent en être cherchées plus loin. Mme Errera, dans un article de l'*Emporium* (avril 1906), a cité les peintures où ces broderies semblent reproduites pour la première fois : ce sont les fresques de la vie de saint Martin, exécutées dans la basilique d'Assise par Simone Martini, peu après 1320; celles de Pietro Lorenzetti, à peu près de la même date, également à Assise; celles de Giovanni da Milano, de 1365, à Santa Croce de Florence. Plus tard Ghirlandajo, dans sa *Cène*, a utilisé aussi un de ces tissus brodés. Ils imitent, avec un travail plus rude, mais avec



Tissu de Pérouse, xve siècle (Musée des Arts Décoratifs).

une parfaite entente du style, les tissus allemands (*opus teutonicum*), et ces étoffes de Venise et de Sicile, qui imitaient elles-mêmes les compositions de l'Orient : animaux et oiseaux affrontés, arbres de vie et fontaines jaillissantes y sont interprétés avec une fantaisie gothique merveilleusement féconde; des cavaliers en armure, des scènes de chasse ou de danse y apparaissent, et le griffon héraldique, fréquemment répété, y met la marque de Pérouse, tandis que des légendes tantôt pieuses et tantôt galantes en précisent la destination.

Ces tissus servaient beaucoup de serviettes ou d'essuie-mains et étaient désignés dans les textes sous les termes de « manutergia, mantilia, tobaleæ ». Le Trésor de Coire en possède deux, dont, en les publiant, E. Molinier n'a su préciser l'origine. Une précieuse collection s'en trouve à Pérouse chez le professeur Mariano Rocchi, au musée de l'Université de Pérouse, au musée industriel de Rome, et à Versailles dans la collection de M. André Pératé, auquel je suis redevable de certaines de ces indications si précieuses[1].

[1] Cf. *Bellucci*. Un' antica industria tessile perugina. L'Arte, 1905. — *A. Melani*. Biancheria d'arte nella vita perugina (Natura ed arte, 1906). — *J. Rusconi*. Antichi tessuti perugini (Vita femminile italiana, 1907), — *P. Perali*. Tavoglie e mantili di Perugia (Augusta Perusia, 1907). — *Errera*. Annales de la Société d'archéologie de Bruxelles, t. XX, 1906.



Soie. Art italien du XVII[e] siècle (Musée des Arts Décoratifs).

CHAPITRE VII

TISSUS FLAMANDS

Grande rareté du tissage de la soie en Flandre avant le XVIe siècle.
Grande importation d'Orient et d'Italie.

Tous les historiens qui se sont occupés des étoffes tissées de soie, d'or ou d'argent, semblent assez généralement d'accord pour attribuer à la Flandre une grande importance dans la fabrication de ces tissus. Le chanoine Bock, lui-même, a prétendu que le tissage de la soie était en grande activité à Ypres, à Bruges, à Gand et à Malines dès le XIIIe siècle.

Ces affirmations étaient un peu en l'air, elles manquaient de bases solides, et les preuves faisaient défaut. Un jeune archéologue, M. Kalf, du musée des Arts décoratifs d'Amsterdam, semble avoir mis avec beaucoup de justesse la chose au point dans un opuscule paru à Utrecht en 1901. Il s'est proposé de démontrer, et ses recherches établissent que les Pays-Bas ont pris en somme une part très modeste à la production des tissus artistiques pendant le moyen âge. Ce qui avait semblé donner une apparence de vérité à l'opinion contraire, c'est le fait que les peintres flamands ont reproduit fréquemment dans leurs tableaux, avec un soin minutieux, de nombreuses étoffes ouvragées de toutes façons. On y rencontre souvent des motifs qu'on ne retrouve pas dans les tableaux des maîtres italiens. D'où l'on a conclu à l'existence d'un tissage d'étoffes de luxe en Flandre.

M. Kalf a été amené ainsi à étudier le tissu décoré dans les tableaux des peintres flamands; puis il compare les représentations d'étoffes que nous devons aux peintres flamands, aux étoffes dont nous avons conservé des spécimens, et conclut que la plupart attestent une origine orientale ou italienne, et n'ont rien de flamand.

Il y a cependant des exceptions, et certains tissus qu'on rencontre

dans des tableaux de Mabuse ou de Gérard David ne paraissent pas autres que des tissus de la fabrique de Tournai. Dans la démonstration fort longue de M. Kalf, il a pris comme un des exemples les plus éclatants la variété de tissus qu'on voit dans le triptyque de l'agneau mystique des frères Van Eyck à Gand.

Si l'on contrôle ensuite les inventaires et les comptes, il se trouve que les descriptions qu'ils renferment de tissus, confirment tout à fait les conclusions qu'on peut tirer de l'étude directe du sujet. Les actes énumèrent constamment des étoffes d'origine arabe, italienne, sicilienne, et jamais ne laissent entrevoir l'existence d'une industrie flamande, que ce soient les Inventaires de Philippe le Hardi (1404), de Marguerite de Flandre (1405), de N.-D. de Courtrai (1407) et la série des comptes de la Maison de Bourgogne, depuis 1412 jusqu'en 1455. Et si l'on étudie les étoffes elles-mêmes que le temps a épargnées, la chape de saint Liévin à Saint-Bavon de Gand, les nombreuses chapes ou chasubles des cathédrales de Bruges, de Tournai ou de Liège, on ne peut reconnaître à aucune une origine flamande.

Les tissus de luxe dont on faisait si large usage dans les Pays-Bas, du XIIIe au XVIe siècle, provenaient d'Orient et d'Italie, et étaient l'objet d'un commerce d'importation très étendu. Leur origine est attestée par les noms sous lesquels ils sont désignés à l'époque : « draps de soie de Venise, tiretaine de Florence, drap rayé vermeil de Lucques, drap d'or de Lucques, drap d'or de Chypre, drap sarrasinois, baldekin d'Alexandrie, drap de Damas ».

D'autre part, le commerce des étoffes précieuses était alors presque exclusivement aux mains des marchands italiens, lombards, génois, lucquois, florentins, vénitiens. Deux grands peintres flamands ont immortalisé les traits de deux de ces marchands d'étoffes : Van Eyck a peint Arnolfini, et Hugo van der Goes a peint Portinari. Les rares marchands flamands dont on rencontre les noms vendaient toujours en même temps d'autres marchandises. De ce que ce commerce des étoffes était alors aux mains des étrangers, on peut déduire qu'avant le XVIe siècle, il n'y avait pas de tissage d'étoffes de luxe dans les Pays-Bas, autrement on aurait pris des mesures de précautions pour en réserver le profit aux nationaux. En 1497, Philippe de Bourgogne rend un édit somptuaire défendant de porter la soie et le velours, ceci dans l'intérêt de l'industrie drapière ; s'il y avait eu une industrie nationale de la soie, on ne l'aurait pas ainsi sacrifiée.

A partir du XVIe siècle, on voit au contraire l'industrie de la soie prendre un certain développement. A Bruges, le tissage du satin est déjà assez actif, vers 1496, date de l'organisation d'une gilde de tisseurs de satin. L'industrie prospéra, mais très vite on en constata la décadence. De même à Malines, de même à Anvers, de même à Tournai.

Comment expliquer la négligence relative en Flandre de cette industrie ? Une cause fut la rareté de la matière première et la difficulté à s'en procurer. L'élevage des vers à soie n'y fut jamais possible. Puis la pratique du métier à la tire, pour les étoffes compliquées, était peu connue. Et surtout le tissage de la laine, qui enrichissait les Flandres, les dispensait de développer d'autres branches industrielles textiles.

CHAPITRE VIII

TISSUS FRANÇAIS

Première installation d'ateliers lyonnais. — L'industrie de la soie protégée par le Roi à Tours. — La sériciculture sous Henri IV. — L'influence italienne ne prévaut plus sous Louis XIV. — La grande industrie de la soie à Lyon.

L'auteur de la *Vie de Castruccio, duc de Lucques*, qu'a publiée Muratori, narrant la dispersion des ateliers lucquois dans toute l'Italie après les troubles de 1314, laisse entendre que certains auraient apporté cette industrie en France.

Quelques textes publiés par Francisque Michel feraient supposer que cette industrie y était pratiquée bien avant cette date, et peut-être dès le XII[e] siècle. Ses citations sont tirées du roman de Perceval, du chevalier au lion, du roman de Berthe aux grands pieds. Ce sont là des textes poétiques, par conséquent un peu vagues; mais un texte plus précis, un compte, ne nous permet pas de douter qu'à la fin du XIII[e] siècle et sûrement au début du XIV[e], des ateliers fabriquaient à Paris des draps ou étoffes de soie, des draps d'or, et même des velours. C'est un compte de Geoffroi de Fleuri, dressé en 1316, et un extrait des Registres des mestiers et marchandises de la ville de Paris. Mais il est certain que cette fabrication ne devait pas être étendue, la soie étant à cette époque encore très rare en France.

Il faut arriver au règne de Louis XI, si l'on veut avoir des documents étendus sur l'histoire des étoffes de soie fabriquées en France. Des lettres patentes datées d'Orléans, le 23 novembre 1466, nous indiquent l'introduction à Lyon des métiers de draps d'or et de soie, ce qui n'empêche pas le Roi de ruiner lui-même l'industrie qu'il vient d'y créer, en faisant transporter, quatre ans plus tard, les ouvriers en soie avec leurs métiers dans sa bonne ville de Tours. La fabrique lyonnaise, privée de la protection royale, y gagna du moins une complète indépendance. Dans une ordon-

nance du 17 juillet 1494, Charle VIII fait défense aux villes qui fabriquaient des étoffes de soie, de les laisser sortir sans y apposer le sceau de la ville, et ne permet à qui que ce soit de faire usage de draps d'or, d'argent ou de soie autres que ceux qui ont été fabriqués en France.

François Ier fit venir des ouvriers étrangers, notamment des Génois,



Velours. Art français du XVIe siècle (Musée des Arts Décoratifs).

et les exempta des impôts et des lettres de naturalisation, tout en leur permettant d'acquérir des biens qui pouvaient être légués à leurs héritiers, quelle que fût leur nationalité.

Sous les règnes qui suivirent, ces privilèges furent renouvelés. En 1540, Lyon est déclaré entrepôt unique de toutes les soies étrangères qui entreraient en France. La France fut ainsi en possession d'une industrie dans laquelle Lyon n'a jamais cessé d'occuper la première place. Mais on ne

saurait trop répéter que tous les travaux s'exécutaient dans ces ateliers sous l'inspiration et la direction d'ouvriers italiens.

Parallèlement à la fabrication des étoffes de soie, la prospérité de la sériciculture était assurée par les soins de Henri IV, secondé par deux hommes d'une haute initiative, Olivier de Serres et Laffemas. Olivier de Serres, qu'on avait appelé le Père de l'agriculture, s'était entre autres choses attaché à l'exploitation du mûrier; sur son ordre, on en planta partout. Au seul jardin des Tuileries, il n'y en avait pas moins de 15.000 pieds. L'autre collaborateur d'Henri IV, Laffemas, est une figure assez curieuse. De petite noblesse protestante, il avait été obligé de prendre un métier pour vivre et avait choisi celui de tailleur d'habits. Il avait eu ainsi le Béarnais pour client. Le Roi se l'attacha comme valet de chambre. Tout en occupant cette charge, Laffemas se livrait au commerce, spécialement à celui des tissus précieux, dans lequel il amassa une fortune énorme. Il s'attacha plus tard à la culture du mûrier et à l'élevage du ver à soie, et grâce à ses efforts, secondés par le Roi, il parvenait à doter la France de la matière première et à la libérer de la dépendance étrangère.

En 1605, un Lyonnais, maître ouvrier, Dangon, inventait son métier à la grande tire, qui permet de porter à 2.400 le nombre de cordes utilisables[1]; c'est sur ces métiers que furent fabriquées les étoffes compliquées qu'on tissa sous Louis XIII. Jusqu'à Louis XIV, les productions de soieries françaises étaient surtout des productions de prix moyen, les tissus de grand luxe demeurant la spécialité de l'Italie. Mais en France, le goût des tissus de soie s'était généralisé. Ils tendaient à entrer dans les goûts de la bourgeoisie, pourvu que les prix en fussent moins élevés. C'est à ce résultat qu'on arriva, avec les étoffes à petits dessins, alors que l'Italie continuait à fabriquer des étoffes à grands dessins et à prix élevés.

Si la France, jusqu'au début du XVIIe siècle, subit incontestablement l'influence italienne dans l'art du tissu de soie, il n'en fut pas de même du jour où Colbert organisa le travail et imprima aux affaires une impulsion qui allait faire le monde entier tributaire de la France. — Le Brun fut chargé par lui de coordonner tous les travaux artistiques, et de créer cette unité de style qui fit de l'art du siècle de Louis XIV un moment unique de l'art français. Pour ce qui est des étoffes, jamais elles ne furent d'un plus resplendissant éclat.

[1] Tous les détails de l'industrie lyonnaise ont été donnés par R. Cox, l'excellent conservateur du musée des Tissus à Lyon.



Velours. Époque de Louis XIII (Musée des Arts Décoratifs).



Velours. Époque de Louis XIV
(Musée des Arts Décoratifs).

La grande innovation qui caractérisera les nouveaux tissus, sera l'interprétation réaliste de la flore, caractérisée par le modelé des ombres et des lumières, remplaçant les à-plats. Cette innovation due à Revel, un élève de Le Brun, qui avait été mis à la tête du mouvement décoratif à Lyon, révolutionna l'aspect des tissus sous Louis XIV, et persista sous les deux règnes suivants.

Sous Louis XIV, à la profusion extérieure des détails avaient succédé la clarté dans l'ordonnance et le réalisme dans l'expression. — Les motifs sont presque exclusivement empruntés à la flore. Ils se détachent sur des fonds unis, dans de très grandes proportions, souvent plus grands que nature. De grosses fleurs, de gros fruits isolés, réunis en bouquets, ou combinés avec divers détails décoratifs, — soit des jardins à la française avec des treilles, des ifs, des caisses d'orangers, — soit des ruines ou des fragments d'architecture, que le goût archéologique venait de mettre à la mode, — soit encore des coquillages. Par suite de cette échelle du détail, l'étoffe, dans sa largeur, est à un seul chemin, ou à deux au plus. Le décor est parfois pittoresque, sans répétition symétrique. Ces tissus sont brochés avec une profusion extrême de couleurs, rehaussés parfois d'or et d'argent. Au début, nous voyons le sujet avoir plus d'importance que le fond, qui est uni (satin ou taffetas). — Peu à peu la composition s'éclaircit, le

fond s'armure de jeux divers, qui ajoutent à la somptuosité d'effet.

Un fait digne de remarque, c'est que l'art de Bérain ne fournit aux tissus que de très rares exemples de sa formule particulière. Et ce qui est très curieux (et ce qu'a très ingénieusement remarqué M. Cox), c'est que sous Napoléon III, dans la rage de faire de l'ancien, les fabricants de tissus fournirent aux fabricants de meubles des étoffes à décor Bérain, comme étant du plus pur Louis XIV, alors qu'on peut dire que, sous Louis XIV, on n'en fit pas.



Velours. Époque de Louis XIV (Musée des Arts Décoratifs).

Déjà, à la fin du règne de Louis XIV, le décor s'était diminué, revenait à des proportions moins volumineuses, le semis s'éclaircissait. Cette évolution, se continuant sous la Régence, devait aboutir sous Louis XV à rendre au détail floral les proportions de la nature. L'ordonnance caractéristique sera celle des lignes verticales sinueuses, parallèles ou contrariées, semées de bouquets. Cette ligne sera passements, dentelles, fourrures ou fleurs. Pour Marie Leczinska on introduira la fourrure, souvenir de son pays natal ; pour Mme de Pompadour, qui patronnait la Compagnie des Indes, on mettra les chinoiseries à la mode, et le décor s'en ressentira.

A la fin du règne, la composition est devenue toute florale, la ligne

verticale sinueuse, au lieu d'être traitée en soi, se relie aux bouquets par des branches foliacées et fleuries. Parfois, mais rarement, la ligne sinueuse est horizontale. C'est aussi sous Louis XV que la *moire* fait son apparition ; on emploie aussi pour la première fois la *chenille*, et dans certaines étoffes tout le décor en est tissé.



Soie. Époque de Louis XVI (Musée des Arts Décoratifs, don de M. Marquereau).

Sous Louis XVI, le motif décoratif devient plus petit que nature : la disposition la plus courante sera la ligne verticale rigide, semée de fleurettes et d'accessoires divers (nœuds de rubans, pipeaux, instruments de musique et de jardinage ; médaillons, corbeilles et vases fleuris), tout ce qui rappelle l'idylle champêtre de Trianon. Une nouvelle formule de décor apparaît avec la découverte des villes antiques, Herculanum et Pompéi ; le retour à l'antique détermine de nouveau l'emploi de l'ornement conventionnel et de l'élément architectonique.

Les exigences du marché firent qu'on fabriqua à Lyon, sous Louis XVI, un nouveau genre de tissu à bas prix, le *droguet,* dans lequel la chaîne concourt, au même titre que la trame, à l'ensemble du dessin. Le motif



Soie de Lyon. Décor de Philippe de la Salle (Musée des Arts Décoratifs, don de M. Lehmann).



Soie de Lyon, fin du XVIII[e] siècle
(Musée des Arts Décoratifs).

décoratif y est toujours de très petite dimension; on fabriqua aussi une extraordinaire variété de velours miniature pour la voiture et la chaise à porteurs. Les sujets, toujours de petites dimensions, présentent la plus grande fantaisie (personnages, animaux, armoiries, accessoires de tout genre).

Pour l'histoire du tissu, un des événements les plus importants que nous ayons à enregistrer, est la suppression des maîtrises et jurandes, que Louis XVI finit par consentir. En 1784 le travail devint libre. La fabrique lyonnaise, délivrée de ces entraves, va produire avec plus de liberté [1]. On pourra se servir de fils plus ténus, faire des tissus mélangés, mais c'est surtout la possibilité de faire des étoffes imprimées qui révolutionna la fabrication. On en faisait depuis longtemps en Allemagne et en Angleterre, mais à Lyon on imprima seulement sur soie. C'est Oberkampf, dans sa manufacture de Jouy-en-Josas, qui devait exploiter sur toile cette manière de décorer le tissu.

Parmi les maisons lyonnaises dont les noms doivent être au livre d'or de l'industrie française au XVIII[e] siècle, la maison Pernon, aujourd'hui Chatel et Tassinari, s'associa, vers 1700, le plus remarquable artiste du tissu décoré que

[1] Pour tous les détails de la nouvelle organisation du travail à Lyon, voir R. Cox.

Lyon ait possédé, Philippe de la Salle, qui joignait à un talent de dessinateur remarquable une connaissance étonnante de la technique industrielle. Pensionné [par Louis XVI, anobli, fournisseur des grandes maisons souveraines d'Europe, ruiné par la Révolution, il mourut pauvre, et toute la collection de ses dessins, qui se trouvait dans le logement du palais Saint-Pierre que la ville de Lyon lui avait concédé, fut irrémédiablement dispersée. Le musée des Tissus de Lyon a formé une extraordinaire collection de tissus de soie décorée sortis de ses ateliers.



Velours de Grégoire.

L'activité industrielle s'était considérablement ralentie à Lyon pendant la Révolution, pour se réveiller sous le Consulat. Toutes les recherches tendent à faire revivre alors les traditions *antiques*, sous l'influence de David. Dans les ameublements officiels figurent les décors de chêne et de laurier, la Couronne impériale, la rose, le lierre, l'abeille. On sait avec quelle constance Napoléon favorisa l'industrie lyonnaise et ne manqua jamais l'occasion de l'imposer aux cours étrangères. Les deux architectes décorateurs, Percier et Fontaine, ne s'adressèrent jamais qu'à la fabrique lyonnaise, dont la production devait décupler encore du jour où Jacquard inventa le métier qui révolutionna cette industrie, par l'économie prodigieuse de la main-d'œuvre.

Les velours de Grégoire. — Un tisseur, natif d'Aix en Provence, s'était rendu célèbre dans le dernier quart du XVIII[e] siècle par ses velours de soie tissée de figures, et avait même obtenu vers 1785 de M. d'Angivillier un logement au Louvre. Il faisait ainsi de petits tableaux en velours décorés de portraits ou de sujets qu'il poursuivit au XIX[e] siècle, car il ne mourut qu'en 1845 (portraits de Napoléon, de Louis XVIII, de la duchesse d'Angoulême, — la marchande d'amours). On peut consulter sur ce sujet, technique et œuvres, M. H. Algoud (*Gaspard Grégoire et ses velours d'art*, Paris 1908).

La toile. — Nous n'appliquerons ici ce nom qu'aux tissus de lin, de chanvre ou de coton, tissés sur les métiers du tisserand, alors qu'archéologiquement il a été employé dans un sens beaucoup plus large. Et quelque renommée qu'aient eue, dès le XIII[e] ou le XIV[e] siècle, les toiles de certaines régions ou de certaines provinces, qu'elles vinssent de Flandre ou de Champagne, seules les toiles décorées doivent nous intéresser.

C'est ainsi qu'on travailla la toile, qu'on la *damassa*, pour rappeler par ses décors le tissu dénommé *damas*.

On a dit que c'était à Caen que André Graindorge et ses fils avaient au XVI[e] siècle commencé à travailler ainsi le linge, qu'on appelait alors « Grand Caen ». De nombreux textes, comptes et inventaires cités par Havard, le prouvent surabondamment. Dès le XVII[e] siècle, le linge damassé faisait son apparition dans toutes les maisons d'une certaine aisance. Les décors y apparaissent même assez compliqués, par exemple une représentation de l'ancien Testament et du nouveau, ou de l'union de Philippe V et de Louise de Savoie.

Mais on imprima aussi le décor sur des tissus de toile ou de coton, au lieu de les tisser, et on les dénomma *indiennes*, du nom des toiles de coton analogues qui venaient des Indes orientales. Dès la fin du XVII[e] siècle on installait des fabriques de ce genre à Hambourg et en Angleterre, et l'indienne fut dès lors d'un usage très répandu dans l'ameublement.

Mais bien avant ces époques, on avait déjà décoré des toiles par impression. Le plus ancien spécimen de ce genre, dite *toile de Sion*, se trouve au musée historique de Bâle, quelques morceaux étant restés au musée de Berne. Représentant sur plusieurs frises superposées des épisodes de l'histoire du roi Polipus, ce tissu d'un si curieux caractère, étudié par William et Forrer, a jusqu'ici été attribué à un atelier du nord de l'Italie travaillant au XIV[e] siècle.

Les toiles de Jouy. — L'impression des toiles, dites indiennes ou toiles peintes, ne date en France que du milieu du XVIIe siècle.

Le goût n'en était venu à l'Occident que par l'importation de ces tissus imprimés en Perse et dans l'Inde, où se retrouve souvent dans les spéci-



Toile de Sion, art italien (XIVe siècle) (Musee historique de Bâle).

mens anciens toute la beauté décorative des tissus de soie ou des tapis. Et de suite elles eurent la vogue. On voulut les imiter. Des manufactures s'établirent un peu partout, à Marseille, à Montpellier, à Avignon, à Rouen, à Châtellerault. Colbert prit peur pour les anciennes industries textiles, et prit un arrêté d'interdiction de fabrication et plus tard de circulation.

Prohibées, les toiles peintes n'en furent que plus recherchées par les

femmes. Il fallut bien revenir sur ces défenses, et en 1759 on autorisait la fabrication.

M. Henry Clouzot a donné de bien intéressants détails sur cette période de préparation et sur l'activité industrielle qui la suivit. Il a été pour nous le meilleur des guides.

Partout s'organisent les ateliers : à Marseille avec Wetter, — à Mulhouse avec les Kœchlin, Dollfus et Schamlzer, — à Amiens avec Bonvalet, — à Angers avec Danton, — à Bourges avec Trudaine, — à Nantes avec Langevin, — à Genève avec Frey, qui poursuivirent leur destinée.

Oberkampf venait d'arriver de Bade et de Suisse où il avait fait son apprentissage. Il s'installa d'abord au faubourg Saint-Marcel, puis plus tard aux environs de Paris, à Jouy-en-Josas, près de Versailles, et le 1er mai 1760 il y imprimait sa première toile. Le succès couronna si bien ses premiers efforts que le 19 juin 1783, par lettres patentes de Louis XVI, l'établissement de Jouy recevait le titre de manufacture royale. En commémoration de cet événement heureux, Oberkampf faisait faire à Huet une planche gravée des bâtiments de son usine et des travaux qu'on y exécutait (reproduite par H. Clouzot, *Revue de l'art ancien*, 10 janvier 1908).

L'impression se faisait d'abord à la planche de bois gravée à la main; plus tard, en 1770, à la planche de cuivre — que de nouveaux progrès permirent de remplacer en 1797 par le cylindre gravé. Ce fut une véritable révolution industrielle. La nouvelle machine, qui imprimait 5.000 mètres par jour, mit ces toiles à la portée de toutes les bourses.

Ayant traversé admirablement l'époque troublée de la Révolution, la manufacture fut à l'apogée sous l'Empire. Mais des désastres lui survinrent au moment de la guerre d'Espagne et de la campagne de Russie; l'occupation des Alliés lui porta le dernier coup. Oberkampf mourait de chagrin en 1815.

Un des éléments de succès les plus importants des toiles imprimées était l'excellence de la teinture, fixée avec assez de sûreté pour résister aux influences atmosphériques et aux lavages. Aussi les imprimeurs d'indiennes devaient-ils être avant tout d'excellents chimistes. C'est ce qui fit que des savants comme Berthollet, Monge, Laplace, Chaptal, Gay-Lussac, furent de véritables collaborateurs d'Oberkampf, comme Berthelot le fut de tant d'industriels de nos jours.

D'autres collaborateurs non moins précieux pour lui furent les dessinateurs et les graveurs, auteurs de modèles de décorations dont la bibliothèque de l'Union des arts décoratifs a recueilli maintes épaves. Partout s'y

affirme le plus pur goût français des décorateurs du XVIII[e] siècle, dans les combinaisons les plus variées des rubans, des guirlandes, des rinceaux, des arabesques, quand ils ne cherchaient pas à copier littéralement les perses et les indiennes qui leur venaient de l'Orient. On a conservé les



Toile de Jouy (Musée des Arts Décoratifs).

noms assez obscurs de ces dessinateurs attachés à la manufacture même : M[lle] Jouannou, MM. Guil, Le By, Vitry, Garnier, Cavet, Perrière, Marc-Martin, Joise, Cadoux, Thierry.

Mais des artistes du dehors travaillaient aussi aux compositions à personnages, et parmi eux J.-B. Huet porta le genre à sa perfection, — dans tous ces paysages d'opéra-comique peuplés d'un monde artificiel d'une

si jolie fantaisie, parmi lesquels les chinoiseries ne font pas défaut, et dont on peut étudier la variété dans le recueil publié par M. Calavas, — jusqu'à ce que la Révolution et l'Empire aient imposé à la manufacture l'esprit de l'antiquité retrouvé par Percier et Fontaine, le sentiment prud'homien, ou le goût des scènes militaires d'Horace Vernet ou d'Eugène Lami.

CHAPITRE IX

LE TISSU DE SOIE EN CHINE ET AU JAPON

Influence par choc en retour de l'art sassanide en Chine. — Les plus anciens tissus de soie japonais. — Les soies brochées. — L'affrontement des motifs. — L'impression du pochoir. — Les robes d'acteurs. — Les montures de Kakemonos. — Les fukusas.

Il serait bien téméraire de prétendre écrire à l'heure actuelle une histoire, même brève, du tissu de soie en Chine et au Japon, tellement ces arts sont encore peu connus, surtout aux lointaines époques de leurs origines. La destruction des œuvres d'art en Chine a, de plus, permis à fort peu de témoins de ces époques reculées de parvenir jusqu'à nous, et moins encore aux tissus, de nature si destructible, qu'on ne saurait espérer retrouver que dans les tombeaux, si le sol humide et froid n'y rendait même pas cet espoir illusoire. Plus heureux furent les récents fouilleurs du Turkestan chinois, qui rencontrèrent là une terre sèche de sables, analogue à celle de l'Égypte, et les Temples déblayés restituèrent, au milieu des choses les plus variées, d'étonnants fragments de tissus, qui ne seront pas l'un des moindres intérêts du futur Musée de l'Asie, à Berlin.

Il n'est pas douteux que la Chine n'ait pratiqué le tissage de la soie à une époque fort ancienne, et nous en avons parlé dans le premier chapitre de ce livre, en rappelant que des récits anciens nous apprennent qu'un des généraux d'Alexandre, Nearchos, se vêtait de soie. Que les tissus de soie aient été importés dans les marchés des provinces byzantines, ou que les soies brutes y aient été ouvrées dans les ateliers, avant que Justinien développât en son empire l'élevage des vers à soie, il ne fait point doute que ce fil précieux n'ait été l'objet d'un actif commerce d'échange entre les provinces chinoises et l'orient méditerranéen. Et par un phénomène bien compréhensible de réciprocité, il est curieux de constater combien les caravanes, par voie de retour, firent connaître à l'Ex-

trême-Orient d'objets byzantins ou persans, dussions-nous ne nous appuyer, entre tant d'autres, que sur deux monuments fameux, conservés encore aujourd'hui au Trésor du Shôsoïn à Nara, une aiguière d'argent sassanide gravée d'un cheval ailé, et un tissu de soie représentant une scène de chasse, avec le sujet délimité par le cercle fermé formant la roue à la mode sassanide, et le décor symétrique bien connu des cavaliers au galop affrontés et tirant de l'arc sur le lion dressé; mais ici ce tissu, avec des types bien mongols, offre cette forme de composition essentiellement extrême-orientale, dans laquelle le décor se présente symétriquement renversé, comme s'il était destiné à être vu, non pas verticalement, mais de haut en bas comme un tapis, ou de bas en haut plafonnant. Et pour plus de précision, nous savons que ce tissu fut apporté au Japon par une ambassade coréenne en 622.

Cet exemple nous indique déjà suffisamment que, dans l'étude des tissus chinois d'une assez haute antiquité, c'est peut-être sur le Japon que nous devons le plus compter pour nous les révéler. Le Trésor du Shôsoïn en a conservé un certain nombre, qui, pour ne pouvoir être datés avec une rigoureuse exactitude, sont du moins des spécimens d'arts qui ont fleuri avant le VIIIe siècle, époque où le Trésor fut clos. Et dans la recherche des tissus de ces hautes époques, on devra aussi faire état des montures de soie des kakemonos, forme de présentation de la peinture, où le Japon ne fit encore qu'imiter la Chine. Or, parmi les admirables peintures chinoises anciennes que le Japon a conservées, avec un soin pieux, il n'est pas douteux qu'on ne retrouve quelques soies très anciennes, contemporaines des peintures mêmes. Il suffit de voir la recherche passionnée des amateurs japonais pour ces tissus, pour comprendre le profond intérêt qu'ils y attachent.

Que le tissu de soie ait existé au Japon aux premiers siècles de l'ère chrétienne, cela est très probable, mais il dut y être l'objet d'une fabrication minime, et on ne devait en faire qu'un usage restreint et plutôt aristocratique.

C'était la toile de lin, de chanvre, qui était généralement usitée chez le peuple, et on la portait surtout blanche et sans décoration. On teignait aussi les étoffes avec le suc de certaines plantes, ou avec des argiles colorées dont on les frottait.

C'est de la Chine que le Japon connut le tissu de soie décoré, et ce fut encore par l'intermédiaire de la Corée. Soumise par l'impératrice Jinngô,

la Corée offrit 80 bateaux chargés d'or et d'argent, de soies damassées et brochées et de soieries légères, et de plus, des équipes d'artisans de tous genres, y compris des tisseurs, y apportèrent les procédés de tous les arts et de toutes les industries.

C'est de cette époque, environ 200 de l'ère chrétienne, que date au Japon l'organisation des différentes industries d'art déterminée par l'arrivée des artisans coréens.

De cette première période il ne reste aucun tissu qu'on puisse à peu près certainement identifier. Il n'en est pas de même de la période qui suivit, qui s'ouvrait par l'introduction du bouddhisme au Japon, sous le règne de Kimmeï Tennau en 552, lorsque le roi de Koudara, en Corée, offrit un Bouddha de bronze doré, ainsi que des bannières et des dais. Il y eut là un événement d'une portée considérable pour le Japon, et qui exerça sur son art une influence énorme, surtout après que l'impératrice Souïko, ayant embrassé la foi bouddhique avec ferveur, encouragea la nouvelle religion, faisant élever partout de nouveaux temples, et fût entrée en relations *officielles* avec la Chine, par son ambassadeur Imoko. C'était à l'extrême fin du VIe siècle et au commencement du VIIe siècle (607).



Tissu japonais.

C'est grâce à ces relations plus étroites avec le Céleste Empire que les industries du tissage au Japon se perfectionnèrent, je ne dis pas au point de vue technique, mais certainement au point de vue du décor. Jusque-là le tissage par fils de soie de divers tons produisait naturellement, par le jeu des fils et des tons, des motifs décoratifs, surtout géométriques. Le procédé du brochage, introduit certainement par les Chi-

nois, allait renouveler totalement l'industrie et permettre d'exécuter de grandes scènes habilement composées, que la ferveur bouddhique toute récente allait pénétrer de sa richesse imaginative. Les textes nous apprennent que l'impératrice Souïko avait fait exécuter, en la treizième année de son règne, une broderie de 4^{m},85, représentant une scène bouddhique.

Du plus haut intérêt est le grand rideau brodé encore conservé au Temple d'Horiuji, exécuté sous le règne de Souïko, en 622, à la mort du prince Shotokou Taishi, sur la prière de son épouse, désireuse d'avoir une image du Paradis, où le prince avait retrouvé une nouvelle existence (reprod., page 47 de l'*Art du Japon*). Le dessin en avait été commandé à des peintres célèbres, et son inscription établit qu'il fut exécuté grâce au travail collectif de toutes les femmes du palais. Le fond était formé de deux tissus pourpre et jaune : la broderie, en fils de tons variés, représentait des Bouddhas, des personnages célestes, des palais, des fleurs, des oiseaux : assez détérioré, il n'en subsiste que des fragments, assemblés sur un fond conventionnel, qui révèlent un grand sens de composition allié à un sentiment idéaliste très élevé, ainsi qu'une extrême ingéniosité décorative.

Des bannières bouddhiques furent ainsi exécutées à la même époque : les fragments de l'une d'elles sont conservés au musée de Tokio.

Un peu plus tard, sous le règne de Ten-Tchi Ier (668-671), les relations des deux Empires chinois et japonais avaient pris un caractère de confiance réciproque, et la rayonnante civilisation de la dynastie chinoise des Tang ne fut pas sans profiter au Japon. C'est surtout à ce moment que les influences persanes, véhiculées par les caravanes et transmises par la Chine, s'infiltrèrent au Japon. Ce sentiment du décor sassanide que nous avons constaté au début, dans cette curieuse soie chinoise du Shôsoïn, nous allons le retrouver dans d'autres tissus anciens conservés au Japon. Cette formule décorative de l'*affrontement,* où deux motifs se faisant face sont séparés par un motif central, le hom ou arbre sacré, ou bien le Pyrée, autel du feu, se retrouve exactement dans deux brocarts des collections du Mikado (fig. 27, page 62 de l'*Art du Japon*) à fond rouge vif, à décor en blanc, jaune pâle ou foncé, vermillon, bleu et vert, représentant des éléphants et des oiseaux affrontés. Les fils sont un peu tordus, à la façon de minces cordonnets, et le tissage en est lâche. Mais le tissu est épais et souple, par conséquent de fabrication bien japonaise.

L'époque de Shyaumou, 713-756, n'allait pas échapper à ces influences, et le Trésor du Shôsoïn, à Nara, où avaient été déposés les objets qui

lui avaient appartenu, et qui devait être immuablement clos après lui, a conservé quelques tissus où se marque la persistante influence de l'art persan. Mais si la loi de l'affrontement persiste, les éléments du décor s'épurent. Dans la représentation des animaux, la stylisation fait place à la vérité avec laquelle les Japonais devaient rendre le caractère de l'animal, vivant librement dans la nature, bouquetins, canards, ou daims (fig. 26, 33, 34, l'*Art du Japon*). L'élément floral se dégage lui aussi, devient naturel, souple, vivant, dans ces gerbes de fleurs aux retombées gracieuses, dans ces tiges de frondaisons en bouquets. Le tissage semble être alors devenu d'une grande habileté. L'art de teindre avait aussi perfectionné ses procédés : la gravure à la planche et l'impression étaient déjà pratiquées à l'époque Un procédé particulier où le Japon devait si bien triompher, entre en usage; il consistait à dessiner sur l'étoffe le modèle avec la cire, à teindre, puis à enlever la cire qui laissait ainsi apparaître le décor. On obtenait alors des effets d'une suprême délicatesse.



Tissu japonais.

Plus tard encore, quand les Empereurs, se relâchant du souci de gouverner, laissèrent le pouvoir aux Fujiwara, sorte de maires du palais, ceux-ci, dans leurs palais, déployèrent un luxe dont la splendeur éclipsa souvent celle de la maison impériale. Ils avaient établi à leurs cours une étiquette rigoureuse qui eut pour l'industrie des étoffes des conséquences nouvelles. Chaque dignitaire, pour chaque cérémonie, devait porter une robe d'une certaine couleur, avec ses armoiries — et un décor d'un cer-

tain genre obligatoire. Et comme le seigneur tenait à ce que la plus grande splendeur rehaussât l'éclat de ses fêtes, on peut imaginer ce que devint l'art de décorer le tissu à cette époque. Il en était de même dans les cérémonies religieuses, où se déroulaient des pompes dont nous soupçonnons malaisément la splendeur. Les robes de prêtres bouddhiques furent des merveilles qui ne furent plus égalées. Et cela dura trois siècles, le xe le xie et une partie du xiie.

Le tissu de ces beaux vêtements était extrêmement riche, et réalisait toutes sortes de combinaisons harmonieuses et charmantes. On « cannetillait » des fils d'or et d'argent, on employait la nacre et la broderie. Au temple Ninnaji de Kioto, se trouvent conservés deux « wauhi » ou manteaux religieux, ayant appartenu au prince Shyau Shin, fils de l'empereur Sanyau, au commencement du xie siècle. Les décors différents y ont de la grandeur et de la noblesse : de larges fleurs de lotus ouvertes, symétriques, par lignes horizontales, sur fond indigo. Le tissage est à fils très fins, et les tons vont se dégradant, ce qui constitue un extraordinaire tour de force de tissage.

Sous les Shôguns, à Kamakoura, aux xiiie et xive siècles, les transformations artistiques dans l'industrie du tissu sont de peu d'importance, le luxe se déployant, à leur cour, de façon plus mâle et plus sévère.

Si le peuple, au Japon, jusqu'au xve siècle, avait porté de la toile de lin ou de chanvre généralement unie et blanche, la toile décorée réservée pour les cérémonies devint, à partir de cette époque, d'usage journalier.

C'est à cette même époque du xve siècle que le coton fut introduit et cultivé au Japon, alors qu'il ne l'avait été jusqu'alors qu'en Chine et dans les Iles du Sud. Sa production devint très vite considérable, et l'on peut imaginer l'usage étendu qu'on en fit.

Les procédés de décoration de la toile et du coton au Japon, par l'*impression,* y furent d'une originalité toute particulière. Cette impression se faisait au moyen de poncifs ou pochoirs, carrés de papier fort, que l'artiste ajourait grâce à un canif très aiguisé, du décor qu'il voulait reporter sur le tissu, et cela avec une adresse déconcertante. Le dessin y était d'une ténuité souvent si grande que le plein, par endroits, se trouvait réduit à de véritables lignes. Il est certains de ces pochoirs qui offrent l'aspect infiniment ténu d'une toile d'araignée. Puis le décorateur d'étoffe reportait à plat son pochoir sur le tissu, et avec le pinceau, colorait le tissu

selon les formes ajourées. L'impression à poncifs date de loin : on la pratiquait déjà à Kamakoura.

Les étoffes tissées l'étaient sur des outils assez analogues aux métiers



Cliché Lévy.

Tissu japonais Foukousa.

Jacquart ; mais avec des moyens équivalents aux nôtres, les Japonais ont obtenu des résultats extraordinaires et opéré des prodiges. Peut-être cependant une des raisons de la souplesse et de la vie des décors du tissu japonais provient-elle de l'emploi, dans leurs métiers, d'organes de *bois*, en bambou, flexibles et doux, là où nous employons d'inflexibles outils

7

d'acier. — Ils ont fait dans leurs tissés usage de fils plats, en papier végétal doré, ce qui leur donnait une beauté et une richesse extraordinaires. Le passage mécanique du fil devait présenter une extrême difficulté.

Un autre procédé fréquemment utilisé dans le tissu par les Japonais, et qui, en passant par leurs mains, a donné des résultats étonnants, c'est le broché — et l'emploi des soies floches leur servait beaucoup à obtenir des effets gras et nourris.

Le velours fut connu et pratiqué par les Chinois, et l'on en trouve l'usage très répandu au Japon, au XVIe siècle, sans qu'on puisse préciser l'époque où l'on commença de le fabriquer. Ils ont pratiqué éminemment le velours épinglé, c'est-à-dire celui où le petit couteau est passé dans les parties où on a voulu le décor en épinglé, coupant les boucles, les côtes dans ces parties-là faisant ainsi des brillants, à côté des mats.

Il existe encore un autre genre de tissu exécuté en laine ou en soie, qu'on a dénommé *Gobelins chinois*, car il fut déjà pratiqué en Chine à une époque lointaine, sous les Tangs, au VIIe siècle, avant de l'être au Japon, jusqu'à nos jours. On n'a pu encore savoir à partir de quelle époque il fut usité au Japon ; c'est une pratique assez mystérieuse, où il semble que les fils de trame se trouvent successivement enveloppés dans tout leur parcours par des fils de chaîne de tons variés, qui les entourent selon les formes du dessin.

Tous ces procédés textiles étaient d'un usage courant au Japon, à la fin du XVIe siècle, alors que s'ouvrait avec les Tokougawa une période de tranquillité et de paix, à peu près sans analogue dans le monde ; elle dura deux cent soixante ans, de 1596 à 1853.

C'est de la fin du XVIe siècle que date au Japon l'établissement des théâtres à Kyoto, car ceux de Yedo ne naquirent qu'au XVIIe siècle. Et l'on sait quelle richesse, quelle fantaisie, quelle invention décorative les tisseurs apportèrent, depuis lors, dans les costumes d'acteurs. Déjà dans les anciens drames de Nô, les acteurs portaient les costumes répondant au rôle de chaque personnage ; mais ces personnages étaient peu nombreux, les épisodes moins multipliés qu'ils ne le furent dans le théâtre populaire des XVIIe, XVIIIe et XIXe siècles. Et c'est de ces époques que date l'extraordinaire variété de costumes, dont tant de spécimens sont arrivés jusqu'à nous. Beaucoup de tissus nous sont parvenus des temples, où ils servaient de vêtements liturgiques aux prêtres et de devants d'autels.

De l'époque des Shoguns Tokougawa date aussi la mode des *foukousas*.

Ce sont des carrés d'étoffes de 0,70 à 0,40 centimètres de côté. Les Japonais avaient l'habitude de faire porter à leurs amis, à l'occasion des grands événements de famille, naissances, mariages ou décès, des gâteaux confectionnés pour la circonstance. La boîte dans laquelle cette pâtisserie était enfermée, s'enveloppait elle-même dans ce petit tapis « le foukousa » pour l'abriter des poussières. A l'origine, ce fut une simple étoffe ; puis comme la boîte et le foukousa se rendaient toujours au porteur, on se mit peu à peu à en faire de véritables objets d'art, somptueusement décorés. Ils portaient souvent les armoiries du donateur et indiquaient ainsi de prime abord par qui était envoyé le cadeau. Puis on les broda, et à la fin du XVIIe siècle, le foukousa était devenu un accessoire somptuaire dans la vie sociale du Japon.

Dans une étude critique du tissu au Japon, on serait assez tenté de s'appuyer, comme éléments authentiques, sur la soie qui encadre les peintures, constituant ainsi le kakemono, qui offrent par leurs signatures des dates certaines. Il faut se défier de ce criterium. Par cela même que les kakemonos se roulaient et se déroulaient pour être vus, ils ont été soumis à un usage auquel la soie ne résiste pas au bout de moins d'un siècle. De fait il existe bien peu de peintures anciennes dont les soies soient antérieures aux XVe ou XVIe siècles.

Un vrai élément de critique nous est fourni par les costumes des personnages représentés dans les peintures. Mais plus encore à partir du XVIIe siècle, dans les estampes et dans les livres illustrés. Dès qu'apparaissent les portraits d'acteurs des premiers Torii, d'une si belle énergie et d'une si grande noblesse, nous trouvons représentées des robes admirables qui peuvent nous guider dans nos recherches : les suites des Katsugawa, Shunsho, Shunyei, Shunko, sont des répertoires bien riches où la beauté des attitudes, la grandeur du geste des personnages le cèdent à peine à la splendeur des costumes dont ils sont revêtus.

BIBLIOGRAPHIE

Bezon. *Dictionnaire des tissus anciens et modernes*, 1857.

Linas (Ch. de). *Rapports sur les anciens vêtements sacerdotaux et les anciennes étoffes conservées en France*, Revue des Sociétés Savantes, tome II, 1857.

— *Anciens vêtements sacerdotaux*, Revue de l'art chrétien, t. III, 1859.

Michel (Francisque). *Recherches sur le commerce, la fabrication et l'usage des étoffes de soie, d'or et d'argent pendant le moyen âge*, 2 vol., Paris, 1860.

Cahier et Martin. *Mélanges d'archéologie*, 4 vol., Paris, Morel, 1847-1856.

— *Nouveaux mélanges d'archéologie*, 4 vol.

FISCHBACH. *Geschichte der Textilkunst.*

BOCK (chanoine). *Geschichte der liturgischen Gewänder des Mittelalters,* Bonn, 1871.

DUPONT-AUBERVILLE. *L'ornement des tissus,* Paris, 1877.

FORRER (Dr). *Die Zeugdrucke. Strassburg,* 1894.

ALAN COLE. *Ornaments in European silks,* London, 1899.

ROCK (Dr). *Textile fabrics,* London, 1876.

GANDINI. *De arte textrina,* Roma, 1887.

COX (Raymond). *L'art de décorer les tissus,* d'après les collections du musée historique de la Chambre de Commerce de Lyon, Paris et Lyon, 1900.

LESSING (JULIUS). *Die gewebe Sammlung des kgl. Kunstgewerbe Museum zu Berlin,* 1900, Wasmuth.

ERRERA (Mme). *Catalogue d'une collection de tissus au musée du Parc du Cinquantenaire,* Bruxelles, 1902, réédition 1907.

CREFELD. *Katalog der austellung Kirchlicher Kunst werbereien.*

BLANCHET. *Notice sur quelques tissus antiques et du moyen âge,* Paris, 1897.

CHARTRAIRE (abbé). *Catalogue du Trésor de la cathédrale de Sens,* Sens, 1897.

VENTURI. *Storia del arte italiana,* (II, III)., Milan. Hœpli, 1904-1906.

GAY (VICTOR). *Glossaire archéologique,* Paris, 1887.

STRYGOWSKI. *Seidenstoffe aus Ægypten im Friedrichs Museum. Jahrbuch der kgl. Fred. Kuntsammlungen,* 1903.

LAUER. *Trésor du Sancta Sanctorum à Saint-Jean-de-Latran à Rome,* Mémoires et Monuments Piot, Paris, Leroux, 1906.

GERSPACH. *Les tapisseries coptes,* Paris, Quantin, 1890.

GAYET (A.). *L'art copte,* Paris, Leroux, 1902.

WILKES. *Mémoire sur les étoffes siciliennes,* 1857.

KUMSCH. *Muster orientalischer gewebe und Druckstoffe* (Musée royal de Dresde), Seemann, Leipzig, 1893.

RIANO. *Spanish art ; textile fabrics,* London, 1890.

MARTIN (Dr). *Morgenlandische Stoffe,* Stockholm, 1897.

— *Figurale persische Stoffe,* Leipzig, 1899.

— *Die persischen-prachstoffe in Schloss Rosenberg in Kopenhague,* Leipzig, 1901.

MIGEON (GASTON). *Manuel d'art musulman,* II; *Les arts industriels,* Paris, Picard, 1907.

COX (RAYMOND). *Les tissus musulmans,* Revue de l'art ancien et moderne, 1907.

HUISCH. *Arts and Crafts of Spain,* London, 1907.

VON FALKE (OTTO). *Illustrierte geschichte des Kunst gewerbes,* Berlin, Oldenburg, 1907 (Chapitre consacré aux étoffes tissées et brodées allemandes).

PARISET (E.). *Les industries de la soie,* Lyon, 1890.

— *Histoire de la fabrique lyonnaise,* Lyon, 1901.

BOSSEBOEUF. *Histoire de la fabrique des soieries de Tours,* Tours, 1901.

BÉAL (G.). *50 dessins d'étoffes de l'époque de Louis XV relevés sur les esquisses originales,* Paris, 1888.

— *Nouvelle collection d'étoffes de l'époque de Louis XV,* Paris, 1890.

KUMSCH. *Stoffmuster der XVI-XVIIe S. aus dem Kunstgewerbe Museum zu Dresden,* Dresde, 1888-1895.

Recueil de dessins de J.-B. Huet pour la manufacture des toiles peintes de Jouy, Calavas, édit.

CLOUZOT (H.). *Les toiles de Jouy,* Revue de l'art ancien et moderne, janvier et février 1908.

DREGER. *Kunstlerische Entwicklung der weberei und stickerei,* 1 vol. texte, 2 vol. pl., Vienne, 1904.

ERCULEI. *Esposizione Tessuti e merletti,* Roma, 1887.

DEUXIÈME PARTIE

LA BRODERIE

CONSIDÉRATIONS GÉNÉRALES

Les études sur la broderie. — Leur importance. — Les divers genres de broderies.

« Je ne sais pas de plus grand service à rendre aux arts que d'écrire l'histoire de la broderie. Ce serait non pas le complément, mais l'introduction et l'accompagnement obligatoire d'une véritable histoire de la peinture... Dire que la broderie était appliquée à tout, que les peintres les plus célèbres consacraient leur talent à faire les cartons qu'elle exécutait avec une habileté de reproduction merveilleuse, c'est montrer son importance ».

Ainsi s'exprimait en 1853 M. de Laborde parlant, dans son Glossaire français du moyen âge, de l'art si ancien de la broderie. Son appel fut entendu, et au cours de ces cinquante dernières années, de savants archéologues se sont occupés de la question, aussi bien au point de vue historique qu'au point de vue liturgique. Il me suffira de citer les noms du chanoine Bock, des Pères Cahier et Martin, de Charles de Linas, de M. Rohault de Fleury, de M. Louis de Farcy, et de M. Otto von Falke.

Qu'est-ce que la broderie ? C'est l'art d'ajouter à la surface d'un fond préexistant, une ornementation à plat ou à reliefs. Ce fond est ordinairement un tissu, tantôt commun comme la toile, tantôt précieux comme la soie, le satin ou le velours. Parfois un réseau de mailles régulières sert de canevas, c'est alors la broderie sur filet ou sur tulle. Ailleurs on couvre une toile grossière de points simples ou croisés, c'est alors la

broderie de tapisserie au gros point, au petit point, ou au point de Hongrie.

On a fait aussi de la broderie sur cuir, sur gaze, sur crêpe.

La broderie est donc bien différente du tissu, dans lequel le dessin se produit dans le cours et à mesure de sa fabrication, par des combinaisons ingénieuses de la chaîne et de la trame, de façon mécanique. Très différente aussi de la dentelle, dont le réseau se façonne à l'aiguille, après exécution des ornements, pour les relier entre eux.

L'art de la broderie est peut-être le plus ancien de tous. Homère, Virgile, et à leur suite tous les *poetæ minores* latins, ont vanté la beauté des tissus brodés de l'antiquité. Les Phrygiens passaient pour avoir inventé la broderie, et dans tous les auteurs anciens ce genre de travail est appelé *phrygium opus*. Il doit son origine au besoin naturel de l'homme de satisfaire sa vanité par les ornements luxueux de son costume, au désir inné chez la femme de se parer de vêtements ornés, puis plus tard aux besoins de l'Église, désireuse d'augmenter par la richesses des costumes l'éclat des pompes religieuses. Le rôle de la broderie enfin, dans l'ameublement, fut capital aux XVIIe et XVIIIe siècles, et nous voyons dans les anciens comptes des brodeurs attitrés près des Rois et des Seigneurs. Ils portent souvent alors les titres de valets de chambre ou tapissiers, ce qui n'impliquait aucunement un emploi de domestique, mais bien d'artiste attaché au train de maison d'un seigneur.

Il est peu d'objets d'art qui aient plus souffert, au cours des temps, de la destruction. Au moyen âge, les guerres continuelles, les déplacements de bandes armées et les pillages en firent disparaître un grand nombre. Les broderies religieuses eurent à souffrir d'autres ravages, et sans remonter plus haut, que d'excès eurent à subir maintes de nos cathédrales de la part des Huguenots, vers 1560 ! Joignez à cela l'ignorance du clergé, son engouement pour les tissus nouveaux qu'on lui offrait parfois en échange des anciens. Enfin la Révolution, qui saccagea toutes les sacristies, et qui fit expédier à la Monnaie tant de tissus précieux, dont l'or et l'argent étaient jetés au creuset.

Sans vouloir entrer dans des détails techniques qui nous entraîneraient trop loin, il est nécessaire d'indiquer les diverses opérations manuelles qui sont directrices de cet art de la broderie. Ce qu'on appelle *point*, c'est la partie d'or, de soie, de fil, ou de laine, qui demeure à la surface du tissu, quand on tire l'aiguille en dessous. Le point *couché* était la méthode pour fixer les fils d'or à la surface de l'étoffe, en les y attachant par de

petits points très rapprochés. Le point couché était dit *rentré ou retiré*, quand il n'y avait aucun point de soie apparent pour rattacher le fil d'or au fond, et quand au contraire on le fixait au revers, en l'enroulant sur un fil très solide, tendu parallèlement à lui. Le point était dit *gaufré*, *satiné*, *ombré*, ou *nuancé*, en particulier quand l'or était rompu de quelques soies qui lui donnaient un reflet agréable, transition à la pratique de l'or *nué*, c'est-à-dire jouant le rôle de la chaîne sur laquelle les soies inégalement serrées laissant apparaître l'or, y dessinent de capricieuses fantaisies.

Dans un historique rapide de l'art de la broderie, la civilisation byzantine occupe la première place. Si le luxe des broderies avait été très grand à Rome au temps des Empereurs, ce fut bien autre chose à Byzance, quand Constantin y eut transporté le siège de l'Empire. En contact plus rapproché avec l'opulence asiatique, la cour des empereurs d'Orient ne mit aucun frein à son faste et à ses dépenses. Mais comme l'a très bien indiqué Von Falke, cette pratique artistique ne demeura pas le privilège du pays de la soie, et dès le XIe siècle est courante dans les pays germaniques en même temps que dans l'Empire byzantin.

Il nous est arrivé parfois, en nous occupant dans de précédents chapitres des tissus décorés, de parler d'étoffes où la broderie avait pu jouer un certain rôle décoratif accessoire, nous ne nous occuperons maintenant que de tissus qui soient en totalité des œuvres de broderie.

CHAPITRE PREMIER

BRODERIES BYZANTINES

Leur diffusion en Europe après la prise de Byzance par les Croisés. — Les broderies byzantines fameuses conservées en Italie. — La dalmatique de Léon III au Vatican.

Existe-t-il encore aujourd'hui des broderies byzantines antérieures au VIIIe siècle? Cela est douteux, bien qu'il y ait, paraît-il, au musée de l'Ermitage à Saint-Pétersbourg, une étoffe de laine couleur pourpre, brodée de palmettes vertes et jaunes, qu'on a cataloguée comme étant du IIIe siècle, et qui proviendrait d'un tombeau de cette époque. Ce qui est certain, c'est que les récits des chroniqueurs des croisades, au XIIe siècle, sont pleins de leurs surprises devant les merveilleux tissus brodés qu'ils voyaient, ou qui tombaient entre les mains des croisés, dans le partage des butins. La date de la prise de Constantinople, 1204, est importante, parce que ce fut un moment d'extraordinaire diffusion des richesses qui s'y trouvaient accumulées, et qui, rapportées dans tous les pays d'Occident, ne manquèrent pas d'y exercer une sûre influence.

Parmi les tissus brodés de Byzance les plus anciens que nous connaissons, figurent certainement les vêtements de saint Césaire, archevêque d'Arles (501-542), qui lui sont à peu près contemporains, et qui sont conservés à Notre-Dame de la Major près Arles. Ils se composent de la tunique et du pallium, présentant un décor oriental de lièvres bleus sur fond jaune, et jaunes sur fond rouge, et le monogramme du Christ brodé en soies rouges, à double point de chaînette, avec disques de perles, roses et lis tissés à plat.

Le musée de Ravenne possède quelques très belles broderies un peu moins anciennes; ce sont trois bandes brodées en or et soies multicolores, provenant du monastère de Classe, où figurent les portraits des treize plus anciens évêques de Vérone (Venturi II).

A l'œuvre du dôme de Ravenne est conservée la chasuble dite de

Giovanni Angeloptis, décorée de rosaces et de plumes de paons, semée d'aiglons et de demi-lunes d'or. Ce vêtement n'appartint certainement pas à saint Jean Angeloptis, qui mourut en 439, mais plutôt à un des nombreux évêques de Ravenne du nom de Jean, peut-être à Jean XIII (983-987). On pourrait, alors, en rapprocher la chasuble de San Willigis (975-1011) (à la cathédrale d'Aschaffenburg), les vêtements sacerdotaux de Morard, abbé de Saint-Germain-des-Prés (musée de Cluny), la chasuble de saint Godehard mort en 1038 (à Hildesheim), celle de saint Emmeran (xe siècle, à Ratisbonne).

Le voile de la Vierge, de la cathédrale de Chartres, est un tissu de lin, broché de croix grecques et de lions en or et soies, disposés par zones horizontales. La légende veut que le tissu, vulgairement appelé « chemise de la Vierge », ait été envoyé à Charlemagne vers 803 par Nicéphore, empereur d'Orient, puis donné en 896 à la cathédrale par Charles le Chauve. Objet d'une vénération universelle, le tissu opéra une infinité de miracles. Il disparut à la Révolution, mais fut sauvé et restitué en 1824 (Willemin, XVI).

L'un des principaux monuments qui doivent ici nous occuper est la célèbre dalmatique impériale du Trésor de Saint-Pierre, dite aussi dalmatique du pape Léon III, conservée au Vatican (Farcy IX). C'est une soie très épaisse, d'un bleu profond, sombre et luisant, semée de rinceaux d'or et de croix d'or et d'argent. Deux grands sujets occupent le devant et le dos, deux sujets moindres les épaulières. Selon Didron, quoique pris à des actions différentes de l'existence divine, ces quatre sujets semblent se rapporter à une idée unique, la glorification du corps du Christ. Sur le dos est représentée la Transfiguration en trois scènes, sur l'épaulière droite Jésus donne aux Apôtres la communion sous les espèces du pain, sur l'épaulière gauche la communion sous les espèces du vin. Sur le devant Jésus paraît dans le triomphe céleste. Cette gloire



Broderie byzantine du monastère de Classe (Musée de Ravenne).

même n'est que le centre d'une autre gloire plus considérable, qui contient les chœurs des anges et les ordres des saints. A la droite du Christ est la Vierge, vêtue d'argent; à sa gauche saint Jean-Baptiste, d'un type byzantin connu, tel qu'on le voit dans les ivoires. Il est impossible de décrire tous les groupes qui peuplent le ciel. C'est là une œuvre magnifique, où le génie de la composition est très grand, vrai *Te Deum* en l'honneur du Christ, et, par son style, la plus pure fleur de byzantinisme. Après avoir cru longtemps ce magnifique tissu du temps de Charlemagne, au couronnement duquel il aurait servi, on a depuis renoncé à cette légende, pour l'attribuer à la plus belle époque de l'art byzantin, du xe au xie siècle.

Serait contemporaine de la dalmatique impériale une étoffe d'un prix inestimable, bien qu'en assez mauvais état, parce qu'elle nous offre la représentation d'un empereur byzantin. C'est l'étoffe dite de l'évêque Gunther, au Trésor de la cathédrale de Bamberg. Un empereur à cheval y apparaît dans toute la splendeur des grandes solennités; son cheval blanc est couvert d'un caparaçon orné d'or, de perles et de pierres précieuses. Le cavalier est vêtu d'une robe splendide qui descend jusqu'à ses pieds, sa taille serrée par une large ceinture d'une richesse inouïe. Il tient dans sa main le sceptre impérial enrichi de perles, qui contenait peut-être une parcelle de la vraie croix; sur le tissu très usé le visage a malheureusement disparu, mais la couronne et le nimbe ont subsisté. Il s'avance entre deux reines, représentant l'Orient et l'Occident, les deux Romes, qui viennent, les pieds nus, lui offrir le casque de la guerre et la couronne de la paix. Ce tissu fut trouvé dans le tombeau de l'évêque Gunther, peut-être ce chancelier de l'Empire qui, en 1062, fut évêque de Bamberg. Parti en pèlerinage aux lieux saints, ce fut en en revenant en 1064, à travers la Hongrie, qu'il fut enlevé par une soudaine maladie.

De la même époque sont sans doute deux beaux fragments de tissus brodés, légués par Ottobono Robario de Feliciani, mort en 1314, patriarche d'Aquilée, à la Collégiale de Castel Arquato où ils sont conservés. Les sujets brodés sont chrétiens, comme sur la chape de Saint-Pierre de Rome : et la représentation de la Cène y est purement byzantine; Jésus n'est pas assis au milieu des Apôtres, mais debout, comme un prêtre qui dispense les espèces eucharistiques. Les personnages, admirablement groupés, d'une très noble allure, rappellent les enluminures de la Bible syriaque de la Laurentienne (vie siècle) ou de l'Evangéliaire n° 74 de la Bibliothèque Nationale, œuvre du xie siècle.

Le Trésor de la cathédrale de Sens possède un bonnet, en forme de calotte hémisphérique, composé de dix côtes d'étoffes diverses, bordées de galons d'or, et qu'une vague tradition a attribuée à saint Thomas de Cantorbéry. Un drap d'or bleu, dont la chaîne est en soie et la trame en or, est décoré d'un dessin de fil rouge contourné, avec des entrelacs



Cliché Alinari.

Broderie byzantine. La Chape de Léon III. Trésor du Vatican (x-xie siècle).

encadrant des lunes et des croix en soies blanches et noires. Ailleurs des étoiles en or et argent, avec des aigles et des lions passants couronnés; les losanges bleus et les hexagones ménagés entre les étoiles renferment une fleur de lis d'or, ou deux châteaux d'or. Ch. de Linas n'a pas cru que ce tissu ait pu appartenir à saint Thomas. Il en a rapproché l'étoffe losangée semée de fleur de lis et de tours de Castille, attribuée à Jean,

fils de saint Louis, mort en 1247, publiée par Montfaucon et Willemin, puis un autre tissu trouvé dans le tombeau de Raoul de Beaumont, évêque d'Angers (1178-1197), avec des aigles et des léopards dans des médaillons circulaires cantonnés de fleurs de lis, ou encore la chasuble donnée par saint Louis à Thomas de Biville, mort en 1253 (publiée dans l'Abécédaire de Caumont). Contrairement à M. de Caumont qui penchait pour l'attribution à un atelier palermitain, Linas croyait plutôt à une origine byzantine, les tissus siciliens étant toujours brodés à plat, et empreints d'un caractère arabe prononcé; ici au contraire les entrelacs et les bandes sont bien particuliers à Byzance.

Ch. de Linas attribuait également aux ateliers byzantins du XII[e] siècle la belle chasuble de tissu pourpre dite de saint Thomas Becket conservée au Trésor de Sens; quelques parcelles seules en subsistent. Un fragment adhérent au dos porte une série de rinceaux fleuronnés en pourpre, sur fond violet sombre. Un galon d'or quadrillé fait bordure, traversé en divers sens par un autre galon semblable (Farcy XI).

CHAPITRE II

LA BRODERIE EN OCCIDENT

Les ateliers monastiques. — Les divers vêtements sacerdotaux. — L'étroit rapport décoratif entre les broderies et les miniatures ou la sculpture. — L'inspiration de la flore de nos pays au XIIIe siècle. — Les tendances réalistes. — L'art laïque au XVIIe siècle.

En Occident, il semble bien que nous voyons l'art de la broderie pratiqué, de façon volontaire et continue, dès les premiers temps du haut moyen âge, et il paraît probable qu'il s'organisa dans les grands monastères. Comme l'a dit Mignet, dans ses *Études Historiques :* « les monastères étaient des ateliers où s'exerçaient les métiers, et où se pratiquait ce qui restait des arts du Vieux Monde ». Dans les grandes Abbayes se perpétuait l'art d'écrire les manuscrits et d'y insérer ces belles enluminures dont les couleurs et l'or allaient offrir aux brodeurs des modèles séduisants. A Saint-Gall, par exemple, un des plus considérables, d'importants ateliers de tisseurs et de brodeurs d'étoffes précieuses travaillaient pour l'ornement de l'Église et les besoins du culte, ce qui n'empêchait pas les bourgeoises et même les femmes de qualité de travailler de leur côté à parer les autels, et à enrichir les sacristies. Les textes relatent que sainte Wiborade, à Saint-Gall, faisait de sa main de belles chemises brodées pour envelopper les livres saints du monastère. Richlin, sœur d'un abbé, avait brodé un voile, et la fille d'Henri, duc de Souabe, offrait souvent à l'abbaye des chasubles et des ornements brodés. — La femme d'Hugues Capet offrit à l'église Saint-Martin de Tours une chasuble d'une décoration très riche, et à Saint-Denis une autre chasuble et le célèbre ornement connu sous le nom d'Orbis terrarum. Les évêques et les abbés encourageaient la fabrication des tissus ornementés, qui rehaussaient l'éclat des cérémonies religieuses. Grégoire de Tours en mentionne très fréquemment. Les vêtements des évêques étaient de plus en plus ornés, pour

attirer le respect, et donner de l'importance aux cérémonies qu'ils présidaient.

L'emploi des divers ornements avait été fixé par les Conciles. La *chape* était le vêtement extérieur pour les processions ; munie d'abord d'une sorte de capuchon, elle s'est appelée le *pluvial*, parce qu'elle était destinée à garantir de la pluie. Le prêtre portait la *chasuble* pour célébrer le Saint sacrifice, pendant que le diacre était revêtu de la *dalmatique*. La tête de l'évêque était couverte de la *mitre*, dont la bande horizontale, ou *circulus*, forme une sorte de couronne où l'on enchâssait souvent des pierres précieuses dans la broderie. Au milieu s'élevait une autre bande qu'on appelle le *titulus*. En signe d'investiture, à sa consécration, l'évêque recevait des gants, que la broderie marquait d'emblèmes religieux en couleurs ou en or. La chaussure même est le plus souvent brodée, ainsi qu'on le voit dans bien des spécimens conservés dans les Trésors de cathédrales.

On peut dire qu'en général les broderies précieuses du XI[e] et du XII[e] siècle étaient en or et en perles. La soie n'y jouait qu'un rôle secondaire dans les fonds. Pendant la première moitié du XII[e] siècle, l'ornementation est conventionnelle; pendant la seconde, elle se rapproche de l'imitation de la nature, et cette tendance ira en se développant de plus en plus. Le dessin se perfectionne ; les rinceaux assouplis et les feuillages acquièrent une fermeté et une grâce toutes particulières. Les fleurs ne se montrent pas encore, elles qui vont s'épanouir librement au siècle suivant ; on leur préfère des rinceaux ou des ornements faciles à saisir de loin, et à une échelle aussi grande que possible. Les animaux, imités des tissus orientaux, sont aussi de grande taille, comme on les rencontre sur les manteaux impériaux de Vienne et de Metz. Ailleurs ce sont des lions ou des dragons au milieu d'un cercle formé d'un double filet, rangés symétriquement; on voit aussi des animaux ayant deux ou trois corps pour une seule tête, comme nous en avons vu dans les tissus de soie décorée. On peut remarquer que l'artiste ayant à représenter un personnage, ne vise guère à l'imitation de la nature; ce sont toujours les mêmes types byzantins à l'air grave et solennel. Si la figure est isolée, on la place ordinairement sous une arcature ; le nom est brodé sur le cintre qui lui sert d'encadrement, ou autour de la tête, comme on peut le voir dans les broderies du Trésor d'Halberstadt. S'il s'agit de compositions à plusieurs figures, le brodeur les dispose dans des compartiments carrés ou ronds, autour desquels il trace des inscriptions explicatives.

Nous savons quel usage on faisait de grandes pièces de tentures brodées, dans les fêtes, pour décorer, par exemple, les rues de Gênes en 1227, en 1244, en 1254 (lors de l'entrée d'Innocent IV) ; on parle souvent de soies brodées dans les inventaires de Boniface VIII (1295).

Les spécimens authentiques de broderies appartenant au XIIIe siècle, sont assez rares aujourd'hui. Mais on peut dire que la peinture à l'aiguille suivit pas à pas celle des manuscrits et les formes de l'architecture, de plus en plus envahissantes dans toutes les branches du mobilier. L'ornementation végétale se développe ; les bourgeons que nous avons vus à peine formés ; aux tiges des rinceaux de la mitre de saint Thomas, à Sens, deviennent des fleurs à trois pétales. Comme dans la sculpture des chapiteaux, les graines viennent enrichir la feuille du cresson, la grappe de raisin se modèle et fait tache brillante, à côté de la feuille si joliment découpée, mais plate de la vigne ; les fleurs apparaissent, lis ou roses, à cinq ou six pétales.

Plus on avance dans le XIIIe siècle, plus la flore s'inspire de la nature. L'artiste se détourne des types conventionnels venus jadis de l'Orient et arrivant jusqu'à lui desséchés par tant d'interprétations successives. Il regarde autour de lui, interroge les fleurs de son jardin, ou les arbres de la forêt voisine. La vigne, le chêne, l'érable, le lierre, et bien d'autres se retrouvent à chaque instant dans l'ornementation ; si le règne végétal ne lui fournit pas le thème exclusif de son ornementation, il lui donne le cadre de ses personnages ou de ses compositions, comme ces arbres de Jessé, motifs de tant de vitraux, dont les rameaux enveloppent la composition à personnages. Après 1250, les manteaux étaient décorés de cercles renfermant des scènes bibliques ou des légendes des saints, puis ensuite de quadrilobes tangents ou entrelacés avec sujets analogues, pour aboutir au XIVe siècle par la disposition des sujets en trois rangées concentriques de fenêtres d'ogives. Le brodeur demande souvent aussi à l'architecture les tracés géométriques les plus variés et adaptés à toutes les formes. On rencontre, dans certaines broderies, des édicules à plusieurs étages, comme on en voit dans l'Album de Villard de Honnecourt, ou bien des arcatures polylobées, couronnées d'ogives et de pignons hérissés de crochets. L'artiste se rappelait aussi d'autres fois les merveilleuses roses étincelantes de vitraux des façades d'églises du XIIIe siècle, comme dans la chape magnifique du musée civique de Bologne ; ailleurs il empruntait ses motifs à l'art de la Ferronnerie, comme dans la dalmatique d'Halberstadt, ou la splendide chasuble de la cathédrale de Reims.

Mais c'est surtout à l'enluminure, et à la peinture sur vélin, que le brodeur du XIII[e] siècle demandait ses inspirations ; d'ailleurs le même artiste cumulait bien souvent les deux arts. Un des plus parfaits exemples nous en est fourni par la chape d'Anagni où l'on croirait, dans les ornements alternés avec les anges thuriféraires, retrouver certaines pages du Psautier de saint Louis.

Le progrès apporté peu à peu dans l'Art au dessin du personnage, le brodeur en profite. Les personnages sont mieux posés, leur attitude s'assouplit et se naturalise, dans les scènes les plus compliquées, l'expression et le geste deviennent plus vrais. On tente même parfois de faire des portraits, même en broderie. On y fut sans doute amené par la nécessité de faire intervenir au bas de certaines broderies, des donateurs, seigneurs ou évêques. La tendance se généralisait de s'affranchir des types hiératiques et de reproduire en toute liberté les êtres humains avec lesquels on vivait.

Pour apprécier le degré de luxe où en était arrivée la société, à l'aube du XIV[e] siècle, il faut songer à l'impulsion qu'avaient reçue toutes les industries artistiques, stimulées par les souvenirs magnifiques de l'Orient qu'avaient rapportés les croisés, par l'achèvement des grands châteaux et des grandes cathédrales qu'il fallait meubler et orner, et enfin par la vie de plus en plus fastueuse des seigneurs, au retour des guerres heureuses. C'était à qui, de ces « valets de chambres, armeuriers, tapissiers et brodeurs » attachés à la personne du Roy ou à celles des seigneurs, s'ingénierait à trouver du nouveau, pour flatter les goûts du maître.

L'église tenait le premier rang dans toutes ces splendeurs ; la libéralité des fondateurs de monastères ou de chapitres ne se bornait pas à étendre les domaines ou à terminer les constructions ; elle s'appliquait à enrichir le mobilier des sacristies. Est-il besoin de rappeler la munificence d'Enguerrand de Marigny vis-à-vis de la collégiale d'Ecouis, de la comtesse Mahaut d'Artois pour les moines de la Thieullaye, de Charles de Blois faisant venir d'Angleterre et de Bruges les plus précieuses broderies, pour les offrir à la cathédrale de Rennes, du roi Charles V dont l'inventaire contient un long chapitre pour les chapelles et parements d'autels, et dont les dons à Notre-Dame de Paris furent innombrables ? Mais ce qui contribua à donner à la broderie au XIV[e] siècle un si magnifique élan, ce fut la création d'une industrie civile de la broderie, qui pouvait se fixer dans tous les grands centres de l'Europe et s'associer aux travaux des artistes célèbres. Il ne reste pour ainsi dire rien des costumes de luxe

civils du xiv[e] siècle, si ce n'est ce costume de cavalier découpé en chasuble et décoré de losanges, avec des léopards en or sur fond rouge (château de Braunfels) (repr. page 128).

Les portraits de donateurs, dont nous avons déjà parlé, deviennent beaucoup plus fréquents. Le parement peint du Louvre, dit de Narbonne (qu'on a attribué à André Beauneveu) nous donne un aperçu de ce que pouvaient être ces représentations. — Montfaucon consacre deux planches aux portraits de la famille royale, brodés sur la grande table de brodure, commandée à Florence par Jean duc de Berri, vers 1378 pour la cathédrale de Chartres. Le choix des sujets, et surtout la manière de les interpréter se modifie dans les broderies religieuses. On ne voit plus le Christ crucifié vivant, la couronne royale sur la tête, comme pour affirmer son triomphe sur la mort. Il est représenté mort et le sujet est dramatisé. Les crucifix apparaissent brodés sur les étoffes.

La broderie, comme les autres arts, glisse alors sur la pente du réalisme; sur les broderies, comme aux marges des manuscrits, apparaissent les grimaces, les grotesques, les chimères, dont les corps bizarres et souples se plient aux formes anguleuses des écoinçons. Le blason va jouer un rôle important dans la décoration ; il ornera les tentures de lits, ou de salles de parades, les harnais, les selles brodées, les vêtements. Sur ce thème des armoiries, on a su faire des variations ingénieuses et d'un goût charmant; l'inventaire de Charles V énumère plusieurs pièces décorées de cette manière.

Le règne végétal est toujours le répertoire inépuisable des motifs décoratifs ; on lui emprunte les branches, les feuillages, les fleurs. Le palmier, le chêne, le châtaignier, la vigne, l'aubépine, le rosier, le lierre, le chardon, la pensée sauvage, le genêt, le lis, la rose, l'ancolie sont les motifs les plus interprétés. Tantôt le brodeur entoure les personnages ou les compositions de rameaux régulièrement disposés, tantôt il en tapisse les fonds. Parfois aussi des fleurons sont régulièrement placés en quinconces.

La fabrication de plus en plus active de la tapisserie et des étoffes tissées de laine, de soie, d'or ou d'argent, enlève aux brodeurs, à la fin du xiv[e] siècle, une partie de leurs commandes. Auparavant tout l'ameublement était travaillé à l'aiguille; au xv[e] siècle ce travail ne s'appliquera plus qu'à la décoration des tapis de lits; le tapissier et le tisseur se chargeront des tentures de murailles, des coussins et des dossiers. Parfois même tout l'ameublement est en haute lisse, ou en précieux brocarts. Pour se

rendre compte de cela, il suffit de faire les lectures comparatives de l'inventaire de Charles V et de l'inventaire de Philippe le Hardi. Pressé de jouir et désireux de restreindre la dépense, l'acheteur se contentait d'orfrois brodés, et demandait le reste des vêtements civils ou religieux au tisseur. On alla même jusqu'à faire au métier des orfrois, à Arras, ou à Cologne, sauf à les relever de légères broderies.

On continuait à broder des objets de petite dimension, des mitres, des tableaux ou des triptyques, des médaillons. C'était par exception que quelques grandes pièces extraordinaires étaient encore exécutées tout à l'aiguille, tels le parement donné en 1406 à la cathédrale de Chartres par Jean duc de Berri, ou les ornements offerts en 1462 à Saint-Maurice d'Angers, par René, duc d'Anjou.

La tendance réaliste de l'époque révolutionne l'art de la broderie; le brodeur cherche à imiter le peintre, et oublie les lois mêmes de son art. Il copie servilement des tableaux, des paysages, cherche à y mettre même des perspectives, et va jusqu'à donner à ses travaux un goût contestable. C'est une décadence du même genre qui atteignit ailleurs la céramique en Italie, quand les céramistes, délaissant toutes recherches purement décoratives, voulurent peindre, eux aussi, sur les panses des vases des scènes ou des paysages. Rien n'égalait cependant la splendeur de ces brocarts d'or mêlés de ramages de velours, dont les dessins réguliers et symétriques faisaient si bien valoir le beau travail des orfrois. Les scènes émouvantes de la Passion, le Jugement dernier, l'Enfer, sont les sujets les plus souvent traités alors sur les ornements sacerdotaux.

Le luxe qui, au moyen âge, avait été éminemment religieux, devient au XVII[e] siècle laïque; les ornements d'églises ne diffèrent pour ainsi dire plus des objets d'ameublement civil. A peine si un médaillon avec un chiffre, un tableau d'or nué, distinguent un dais d'une pente de lit, un parement d'autel d'un dossier de canapé. La raison en était l'affaiblissement de la Foi, l'engouement pour l'antiquité, qui était devenu de plus en plus vif depuis la Renaissance, et la négligence du clergé. Il faut dire en outre qu'on s'éprenait aussi de plus en plus des fleurs naturelles, de celles qu'on cultivait spécialement dans les jardins du Roy, pour servir de modèles dans les travaux à l'aiguille, et qui, naturellement ainsi envahissaient toutes les pièces d'étoffe du mobilier civil et religieux.

M. de Jussieu a fort bien expliqué cela, dans un mémoire adressé à l'Académie des Sciences, « l'habileté des ouvrières en broderie consistait à imiter par le mélange de l'or et de l'argent, des soies et des laines,

la variété des plus belles fleurs que l'on connaissait alors. De là vint la nécessité des dessins de fleurs, auxquels s'appliquèrent ceux qui voulurent exceller dans cet art. On ne vit paraître en aucun temps plus de livres de fleurs gravés d'après nature. Le luxe de cette mode sur les habits devint si grand, que les fleurs ordinaires ne paraissant plus suffisantes, on en chercha d'étrangères, qu'on cultiva avec soin, pour fournir aux brodeurs de nouveaux dessins ».

Jean Robin fut le premier qui se distingua à Paris par la culture des fleurs de ce genre, qu'il élevait pour ce motif dans un jardin qui lui était propre, et qui devint dans la suite le Jardin du Roy, celui d'Henri IV et de Louis XIII, quand ils lui eurent donné des appointements, avec un titre. Guy de la Brosse suggérait en 1626 l'idée d'employer ces plantes, conjointement, à l'éducation des étudiants en médecine ; ainsi fut créé le premier Jardin des Plantes, avec son museum d'histoire naturelle.

Les compositions d'Abraham Bosse, de Le Brun, de Bérain, de Marot, et de tant d'autres artistes illustres, chargés de faire les plans des appartements royaux, donnèrent aux broderies du XVII[e] siècle un caractère architectural nouveau. Elles se ressentent de la profession de leurs inspirateurs, architectes le plus souvent.

La préférence que le XVIII[e] siècle accorda au brocart, dans les ameublements, porta un coup fatal à la broderie. Elle était encore utilisée dans les costumes de cour. Aux ornements contournés du style rocaille, on préféra bientôt des motifs plus délicats, tels que les flèches et les carquois, les colombes se becquetant, les couronnes de lauriers, les branches de palmier, les rinceaux de feuilles d'acanthe. On fit beaucoup de grotesques, de singes, d'écureuils, de magots, parfois assez spirituels. François Boucher, quand il devint peintre de la cour, introduisit des pastorales maniérées, mais toujours pleines de grâce.

L'importance des travaux de broderie pour les églises avait été diminuant d'année en année. Toute la dépense portait sur les tissus, les galons et les franges d'or. Ce furent d'excellentes prises à réaliser, lors des confiscations de la Révolution.

CHAPITRE III

LA BRODERIE EN ALLEMAGNE

Influences antiques, puis byzantines. — Les broderies de la reine Gisèle de Hongrie. Les broderies romanes et gothiques — L'opus coloniense.

Après cette vue d'ensemble sur l'histoire de la broderie dans les pays d'Occident, il est nécessaire d'étudier d'un peu plus près, et de façon analytique, les principales œuvres qu'elle a laissées, en commençant par l'Allemagne.

Quand on veut étudier la broderie du moyen âge, dès le xe ou le xie siècle, on s'aperçoit à chaque pas d'impérieuses influences exercées sur cet art par les bas-reliefs antiques et les mosaïques, quant aux motifs décoratifs. Identité de ces motifs, compartiments, grecques, galons perlés, nattés ou enchevêtrés, comme sur le *Suaire de sainte Hélène*, broderie à l'aiguille sur toile au point de chaînette conservée à Saint-Jean de Châlons-sur-Marne, et qui paraît remonter à la fin du xie siècle.

Mais, à côté de ces influences de l'antique, voici des influences byzantines bien nettes, par exemple dans le Manteau destiné à Othon III, et sur lequel l'abbesse de Quedlimbourg broda les visions de l'Apocalypse.

Saint Étienne, roi de Hongrie, et sa femme Gisèle, avaient établi près de leur palais des ateliers de tissage et de broderie ; c'est là que fut créé le fameux « point de Hongrie », dont on désigne aujourd'hui les fonds rayés en zigzags. C'est de cet atelier que sortit un vêtement sacerdotal que la reine Gisèle offrit au pape Jean XVIII, ainsi qu'en témoignait l'inscription :

« S. Hungarorum R. et Gisla Dilecta sibi coniux mittunt
Hoec munere dno Apostolico Ioanne. »

Qui était ce Jean ? sinon le pape contemporain Jean XVIII (1003-1009). Quarante années après, Léon IX étant venu officier à Saint-Arnould,

près Metz, avec ce vêtement, lors de la consécration de la nouvelle église de l'abbaye, le laissa à Trèves le 5 novembre 1049. C'était une chasuble de satin cramoisi, à reflets bleuâtres comme la gorge d'un ramier, brodée d'un arbuste en candélabre, ayant au sommet deux oiseaux affrontés, disposés dans un losange.

Une autre grande chasuble qui servit aux couronnements royaux de Hongrie, et destinée par le roi Henri II à l'église de Stuhlweissenburg, fait aussi grand honneur aux brodeurs de la reine Gisèle ; c'est celle qui porte son nom uni à celui de saint Etienne, et la date de 1031, et qui appartient au Trésor d'Ofen : architectures, ornements, inscriptions et figures en fils d'or rayonnent vers le centre et concourent à la glorification du Christ. On remarquera le caractère hiératique des figures, les inscriptions disposées à la manière grecque, et le caractère byzantin de l'architecture, des paons et des rinceaux. (Farey I). Von Falke a noté que les fils d'or ne traversent pas la soie, mais sont posés à plat et maintenus sur le fond par des fils de soie jaune, tout comme sur la Dalmatique grecque du Vatican.

Mais il ne faudrait pas considérer de si beaux monuments de broderie comme d'art local; il est certain que des artistes de la Bavière, pays de la reine Gisèle, étaient venus, appelés à la cour de Hongrie. Cela est prouvé par les travaux analogues qu'on trouve encore au Trésor de Bamberg. Tel est le *Manteau de saint Henri*, au Trésor de Bamberg, d'une si curieuse dislocation décorative, avec ce semis irrégulier de médaillons ou d'étoiles renfermant des représentations des symboles des évangélistes, des signes du Zodiaque, et la grande inscription si remarquable du bord du manteau. Ce beau vêtement, malheureusement réappliqué au XV[e] siècle, rappelle par le sujet les chasubles dites « Descriptio totius orbis terrarum » données à l'abbaye de Saint-Denis par Charles le Chauve, et la reine Athelaïs. Il fut fait sans doute après le couronnement de Henri II (1014) et peut-être, à en croire l'inscription, sur l'ordre d'un certain Ismaël, mort en 1020 à Bamberg (Farcy II).

Le Trésor de Bamberg possède encore un beau manteau, don de l'empereur Henri, couvert de médaillons entourés d'inscriptions, présentant des sujets tels que les prophéties, la vie du Christ, celles de saint Pierre et saint Paul, — et un splendide tissu auquel pourrait peut-être s'appliquer l'expression des vieux textes « paludamentum cum rotis magnis et equitantibus », où, dans des médaillons, des rois s'avancent, couronnés et les sceptres en mains, au pas de leurs chevaux au-devant desquels

s'élancent des lions ; des gens se prosternent au passage. Le caractère sassanide de certains motifs, persistant, est curieux à noter. Il est probable que ce beau tissu, ainsi qu'un certain nombre d'autres, comme l'a remarqué von Falke, appartient à un atelier de Ratisbonne, dont les ateliers de brodeurs étaient alors très actifs (Farcy VII, VIII).

Malgré la perte inévitable de trop nombreux monuments, l'Allemagne a conservé un assez grand nombre de broderies d'époques romane et gothique, pour nous convaincre à quel point cet art, aux XII[e] et XIII[e] siècles, avait pu satisfaire aux exigences de la décoration des murs et des autels. Ayant conservé une destination exclusivement religieuse, elles furent faites certainement dans les monastères. Et nous pouvons constater combien le goût byzantin tend de plus en plus à en disparaître, et combien un style local et indépendant tend à s'y dégager, avec l'abandon des répétitions continues de motifs, et au contraire la recherche d'une composition ordonnée.

Encore byzantins sans doute d'esprit, sont le manteau d'Othon IV à Brunswick, avec ses lions et ses aigles — quelques costumes d'Halberstadt avec des animaux brodés d'or dans des cercles — une belle chasuble du S. Kensington Museum — et certains tissus où l'usage byzantin des perles serrées et des petites plaques de métal a survécu (Trésor des Guelfes).

Mais tout à fait dégagé du style byzantin apparaît le splendide antependium de Rupersberg, près de Bingen, qui est aujourd'hui au Musée du Parc du Cinquantenaire de Bruxelles, véritable chef-d'œuvre d'art pré-gothique, d'une saveur et d'un style absolument lorrains rhénans. Sur un beau fond rouge sont représentés, brodées en or, les lignes du dessin en fils d'argent, le Rédempteur sur son trône, avec Marie, saint Pierre et saint Jean d'un côté, et les patrons locaux Rupert et Hildegard, accompagnés de saint Martin, de l'autre côté. A leurs pieds sont agenouillés les bienfaiteurs du couvent, l'archevêque de Mayence Siegfried, et la duchesse Agnès de Lorraine, puis l'abbesse avec de nombreuses sœurs.

De la première époque gothique, l'Allemagne a conservé quelques très belles broderies, œuvres de ses ateliers monastiques, telles que les trois remarquables chasubles qui, du couvent de Saint-Blaise dans la Forêt-Noire, ont été apportées au couvent de Saint-Paul en Carinthie, telle encore que la très belle suite, un parement d'autel et quatre vêtements sacerdotaux conservés au couvent des nonnes de Goësz en Styrie, exécutés sous la direction de l'abbesse Cunégonde, au milieu du



Cliché du musée de Bruxelles.

Antependium brodé de Rupersberg, XIIe siècle (Musée du Parc du Cinquantenaire, à Bruxelles).

XIIIe siècle, mais dans des formes encore imparfaites. Comme dans les tissus d'Halberstadt et de Saint-Blaise, on a pratiqué dans les fonds et le décor le point de tresse et de chaîne.

Une grande pièce de toile, avec deux morceaux de soie brodée à ses extrémités, a été retrouvée dans la châsse de Saint-Ewald à Cologne. L'une de ces broderies représente l'Année, qui, dans ses mains, tient le Jour et la Nuit; les figures inscrites dans le cercle intérieur sont celles des saisons et des éléments, et tout autour douze animaux réels ou fantastiques. Sur le second morceau sont représentés le Soleil et la Lune au milieu des Étoiles et des douze signes du Zodiaque ; la broderie est exécutée au point plat et au point de chaînette.

Un bel antependium du Trésor d'Halberstadt est couvert de médaillons, décoré d'apôtres, d'évêques et de saints; au centre le Christ, entre la Vierge et saint Jean, les Israélites portant la grappe de Chanaan, le sacrifice d'Abraham, la résurrection de Lazare, travail de tapisserie à l'aiguille de laine blanche, rehaussée de fils de couleur, genre de broderie bien particulier à l'Allemagne au XIIIe siècle (Farcy XVII).

De la même époque semble être une dalmatique du même trésor, d'un goût décoratif délicieux, décorée de grandes tiges terminées par des lis ou des feuillages, des cerfs et des centaures. L'ensemble de ces beaux ornements rappelle les ferronneries de ce grand moment du gothique. Le même trésor possède trois autres curieux parements (Farcy IV).

Le point de couchure bien particulier à l'Allemagne se rencontre dans le célèbre parement du musée de Cluny qui, de l'hôpital de Malines, passa par la collection Onghena de Gand, et dans lequel on voit à gauche saint Marc guérissant un aveugle, et à droite deux scènes de la vie de saint Jean l'évangéliste (Farcy IIL).

Très remarquable aussi est le surhuméral de l'abbaye d'Eichstœdt, conservé à la cathédrale de Ratisbonne ; la face reproduit le Sauveur comme un roi pacifique, dans son église dont les colonnes sont soutenues par saint Pierre, saint Paul, saint Étienne et saint Jean. Six apôtres décorent les bandes latérales. — Sur l'autre face le Christ dans sa gloire, saint Jean recevant le livre de l'Agneau, les quatre évangélistes, les apôtres. L'artiste a brodé sur les épaules des images figurant les tribus de Judas, l'ancienne et la nouvelle Loi (Farcy VI).

A citer encore, comme belles broderies allemandes du XIIIe siècle, deux parements de la cathédrale d'Anagni, celui des apôtres, celui de l'arbre de vie, dont mention se trouve dans l'inventaire de Boniface VIII,

avec le terme de « theutonico opere », que du Cange avait déjà relevé



Broderie allemande du Trésor de saint Ewald à Cologne (XIIIe siècle).

dans un document de 1205, et où l'on croirait, dans les ornements alternés avec les anges thuriféraires, retrouver certaines pages du Psautier de

saint Louis (Farcy XXX). — Enfin un fragment du musée du Louvre représentant des scènes de la vie de saint Martin, brodées sur lin, en laines de couleurs, dans lequel l'entente des couleurs est assez bonne, si le style du dessin n'est pas des plus remarquables.



Broderie allemande du Dôme d'Halberstadt (XIIIe siècle).

Von Falke, en étudiant le grand et beau parement de la cathédrale de Gérone, en Espagne, a très ingénieusement mis en lumière un motif original de croix brisées en équerres à l'extrémité de leurs branches, qu'on retrouve continues sur les fonds à Gérone et à Goëz, ou en bordures à Rupersberg, à Saint-Paul et à Goëz, ou comme motif isolé.

Alors que l'influence byzantine était encore dominante dans les broderies de la première époque gothique en Italie, ainsi que nous le verrons, et y avait maintenu des formes de dessin plus parfaites, l'Allemagne, du moins dès cette époque, et malgré quelque chose de plus rude et de plus barbare, et des formes plus angulaires, avait cherché déjà à s'émanciper.



Parement de l'ancien hôpital de Malines, broderie allemande, fin du XIIIe siècle (Musée de Cluny).

Remarquable encore est la célèbre chape d'Hildesheim, du Kensington Museum, couverte de cercles enlacés, avec des dragons bleus et rouges dans les parties croisées, et des représentations des passions des saints (Farcy XX).

Dans les broderies or et soie, le point plat fut pratiqué en Allemagne



Parement d'autel de Kloster Kamp. Art allemand, xive siècle.

plus tôt qu'en France. Cologne y excellait dès le xive et le xve siècle (opus coloniense).

L'église de Kloster Kamp, en Allemagne, a conservé un des plus beaux parements d'autel que le xive siècle y ait produits, en s'inspirant de l'architecture gothique la plus pure, la plus légère et la plus souverainement élégante. Au centre le couronnement de la Vierge ; les visages, les mains, les cheveux étant brodés de soies au point fendu, les vêtements en fils métalliques couchés et inclinés. — Le splendide parement de la cathédrale de Salzbourg ne le lui cède en rien, avec ses quatorze médaillons quadrilobés sur deux rangs, représentant des scènes de la vie de Jésus, et sa bordure portant le nom de Frédéric, évêque de Salzbourg (1315-1338), ainsi que celui du brodeur Seidlinus de Pettau (Farcy XXXIV).

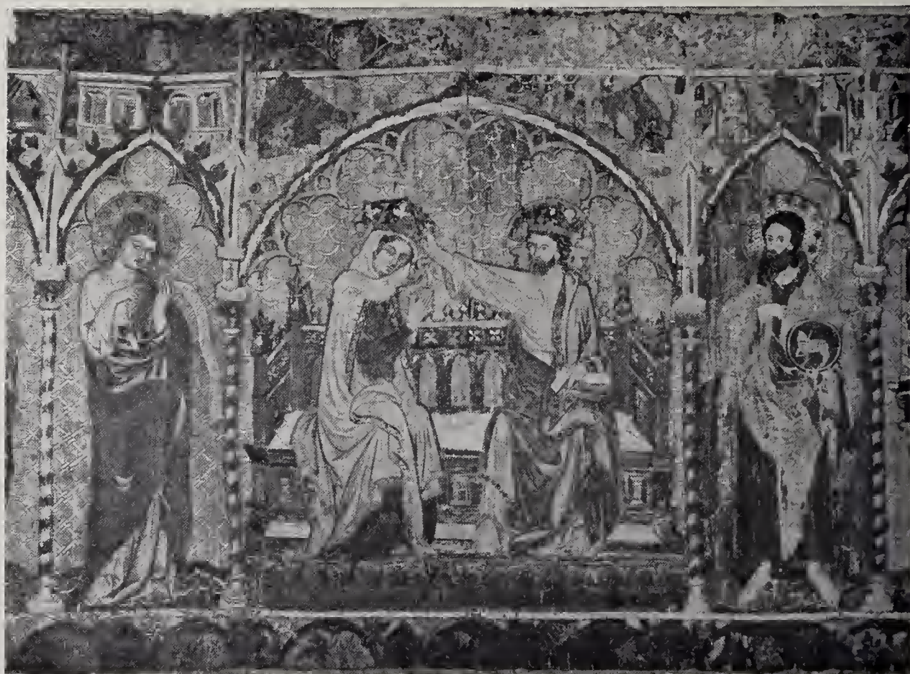
Enfin le Trésor de Saint-André de Cologne nous montre, avec ses



Parement d'autel. Art allemand, XIIIe siècle. Cathédrale d'Anagni (Italie).

quatre beaux médaillons brodés qui proviendraient du couvent des Chartreux, ce qu'était ce bel art des peintures à l'aiguille que les brodeurs colonais avaient multipliées dans de grands médaillons, sur les bannières et les tentures. Ici sont représentés les principaux événements de la vie de saint Hubert.

Bien belle œuvre de broderie du XIVe siècle encore que le superbe parement de Pirna que possède le musée de Dresde, avec sa noble archi-



Antependium de Pirna, XIVe siècle (Musée de Dresde).

tecture ogivale, ses minces colonnettes séparant les évêques et les saints, et, au centre, le couronnement de la Vierge, d'un beau style. Le docteur Steche, qui l'a étudié, le considère comme exécuté en Bohême, à Prague, et rappelant l'école italienne primitive représentée par Thomas de Modène sous Charles IV, et aussi la composition du beau Couronnement de la Vierge de Jacopo Campi.

Très remarquables étaient aussi les *Orfrois de Cologne*, moitié brodés, moitié tissés, d'une technique qui fut tout à fait spéciale à ces ateliers. Des larges bandes se travaillaient ainsi sur un métier de haute lisse, c'est-à-dire que la lisse, la rangée des fils de chaîne était disposée verti-



Cliché du Kensington Museum.

Orfrois, opus coloniense, xive siècle (Kensington Museum).

calement ; entre les fils de chaîne, l'artiste faisait courir une navette, en changeait autant qu'il voulait avoir de nuances, interrompait le tissage, puis brodait suivant le dessin quelques points à l'aiguille, quand il voulait obtenir quelque motif plus en relief que par le tissage. Ainsi on verra par exemple les figures des personnages tissées, puis la mitre d'un évêque ou



Manteau en broderie (château de Braunfels).

la couronne d'un roi brodées à l'aiguille, et prenant un relief qui produit le plus heureux effet. Les musées du Kensington et de Cluny possèdent d'excellents exemplaires de ce genre de broderies. C'est ainsi qu'est travaillée une belle chasuble, à l'église Sainte-Cécile de Cologne, dont la croix sur un fond rouge foncé offre un ornement élégant de branches et de fruits. Des figures de saints, saint Laurent, sainte Ursule, saint Mathieu, s'en détachent, dont les vêtements furent tissés sur le métier,

et les chairs, ainsi que quelques ornements, furent brodés. La collection de M. Hochon, à Paris, possédait également une admirable série de broderies d'orfrois de l' « Opus coloniense ».

M. Otto Von Falke, dans son excellente contribution à l'archéologie du moyen âge de la *Illustrierte Geschichte des Kunstgewerbes*, cite tout une production de broderies allemandes du xive siècle qui prélude aux grands travaux de tapisserie de haute lisse, comme ordonnance décorative. Il en a retrouvé trace dans la Saxe-Thuringe, à l'ancien couvent de nonnes de Wienhausen, où sept broderies de 4 mètres de la première moitié du xive siècle représentent des sujets de l'histoire de Tristan, en trois rangs de scènes superposées séparées par des écussons, — ainsi que des tentures avec sujets de chasse et légendes de saints datées de 1390. Des pièces analogues se trouvent au musée des Guelfes, au couvent de Lüne près Lünebourg et au couvent des Ursulines d'Erfurt (deux tentures avec sujets du Nouveau Testament).

De valeur artistique supérieure sont des broderies de laine comme la tenture de la cathédrale d'Erfurt, avec vingt-six scènes de l'histoire de Tristan et d'Yseult exécutée vers 1380, qui provient d'un couvent de Wurtzbourg. Sur cette pièce, le fond de lin n'est pas couvert, de même que sur les broderies de soie. — Entièrement brodée est au contraire une bannière de 5 mètres de long, mais étroite, au musée de Fribourg-en-Brisgau, qui provient du couvent d'Adelhausen, et qui date de la première moitié du xive siècle par les écussons du magistrat municipal de Fribourg, Jean Malterer. On y voit représentées en neuf quadrilobes, la ruse et la puissance des femmes, d'après des images de contes judaïques.

M. Von Falke a cité encore des broderies bien allemandes exécutées en fils blancs sur un fond de lin laissé assez apparent (au château de Brauenfels, pièces exécutées par les nonnes du couvent d'Altenberg sur la Lahn). Une des plus anciennes, avant 1300, serait un antependium au musée de Wernigerode et un peu plus tard le dessus d'autel du couvent de Marienberg, près Helmstœdt, dans la Basse-Saxe. — Un autre groupe rhéno-westphalien apparaît dans les collections des trésors de Soest, de Xanten, de Paderborn, aux musées de Berlin et de Nuremberg[1].

[1] Pour toutes ces pièces de broderie et de tapisserie des ateliers allemands de la fin du xiiie et du début du xive, si importantes historiquement pour l'évolution prochaine de la tapisserie de haute lisse, on consultera utilement O. Doering. *Meisterwerke der Kunstaus Sachsen und Thuringen*, pl. 36-42, Magdeburg, 1903.

CHAPITRE IV

BRODERIES ANGLAISES

OPUS ANGLICUM

Rapprochement des plus anciennes avec les miniatures de manuscrits anglo-saxons. — Les ornements de Thomas Becket à Sens. — La grande floraison de la broderie aux XIII[e] et XIV[e] siècles.

Dans les textes du moyen âge et dans les inventaires reparaît souvent une expression sur laquelle on a basé de nombreuses discussions. C'est le terme *opus anglicum* ou *anglicanum,* qui, d'ailleurs, s'applique souvent aussi à des objets d'orfèvrerie. Mais à cette époque le luxe des vêtements d'Église était si grand, et il était si ordinaire de les surcharger d'orfèvrerie et de pierres précieuses, qu'il n'y a rien d'étonnant à ce qu'on confondît l'état d'orfèvre avec celui de brodeur.

Un moine du XI[e] siècle, Gocelino, dans les *Acta Sanctorum,* célèbre dans la même phrase le génie des orfèvres anglais, et l'habileté encore plus grande des dames anglaises, qui constellaient d'or et de pierreries les insignes de la Royauté et les ornements pontificaux. Ne savons-nous pas qu'au VII[e] siècle, sainte Éthelreda, vierge et reine, première abbesse d'Ély, offrait à saint Cuthbert une étole et un manipule, qu'elle-même avait brodés et décorés d'or et de pierreries. Reliques vénérables qui se trouvaient encore au XII[e] siècle dans l'église de Durham et qu'on a retrouvées dans le tombeau de saint Cuthbert.

Les quatre filles du roi Édouard l'Ancien étaient célèbres pour leur adresse à filer et à broder. — Au X[e] siècle, la veuve du duc de Northumberland donnait à l'église d'Ely une tapisserie brodée, où elle narrait les faits et gestes de son mari. — Alfred le Grand, roi de 871 à 900, portait un étendard célèbre sur lequel des princesses avaient brodé un magnifique corbeau. — Quand la reine Mathilde donna par son testament sa tunique à

l'abbaye de Sainte-Trinité à Caen, elle eut soin de signaler qu'elle avait été travaillée de broderies à Winchester par la femme d'Alderet. — Le



Cliché Alinari

Chape brodée. Opus anglicum XIIIe siècle (Musée civique de Bologne).

roi Harold donna au monastère de Croyland un velum d'or sur lequel était représentée en broderies la prise de Troie.

Victor Gay, dans son *Glossaire archéologique*, si sûr en général, dit que : « broderie d'Angleterre et broderie de perles » sont synonymes.

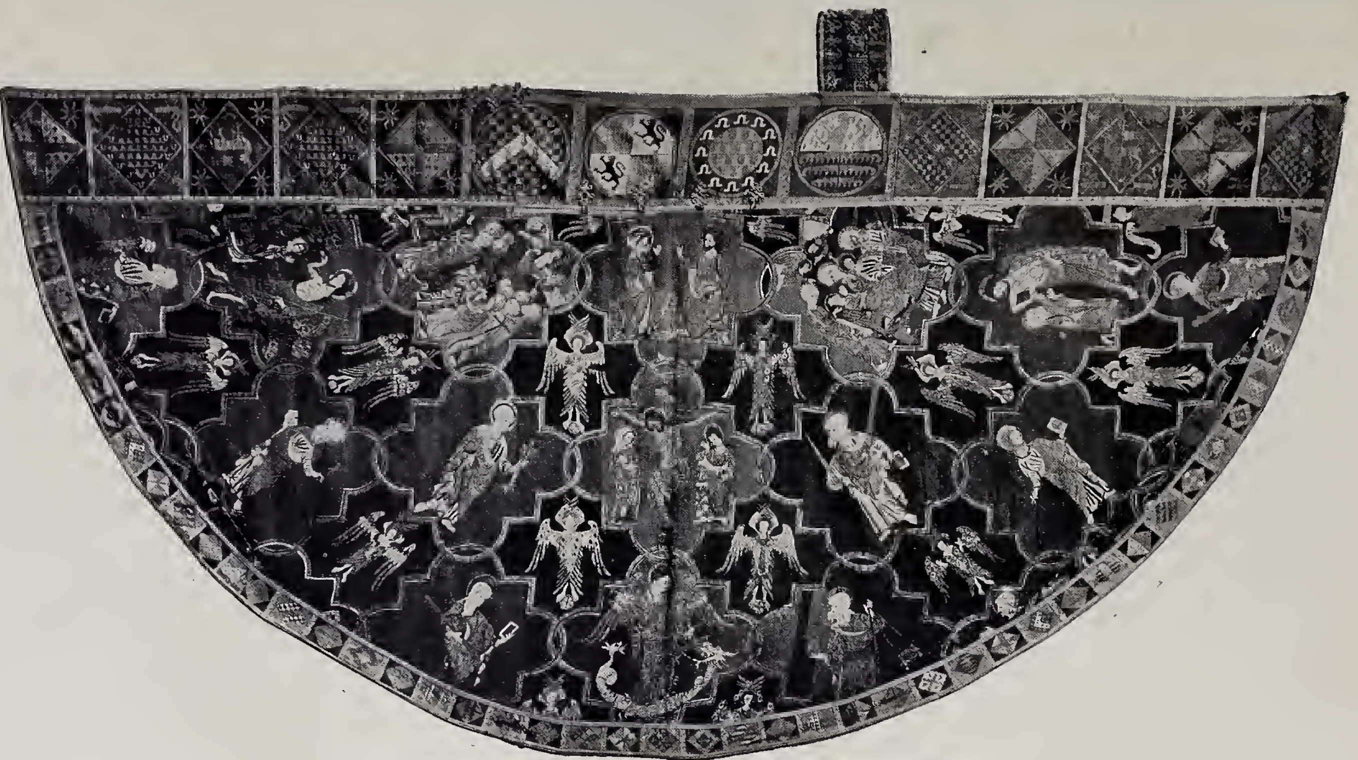
C'est peut être aller trop loin ; car si l'on prend l'*Inventaire du Trésor du Saint-Siège*, publié par Émile Molinier, sur 21 pièces dites « de opere anglicano », il y en a trois seulement ornées de perles. D'autres, de provenances différentes, sont désignées comme en ayant. On peut dire que l'usage des perles dans le travail de broderie était alors général.

Le Dr Rock, dans son Catalogue du Kensington Museum, prend pour type la chape de Syon, et en étudiant la technique, la donne comme constituant l'opus anglicanum. Avec une critique un peu plus étendue, il aurait retrouvé ces mêmes points fendu et de chaînette pour les personnages, et le couché rentré pour les fonds, dans les broderies de France et d'Italie.

Je crois que les meilleurs éléments de critique sont encore l'étude du style de l'ornement et des figures, les détails de l'architecture, et quelquefois les sujets particuliers à des saints plus spécialement honorés dans le pays. Pour le style des figures et de l'ornementation, il y a un élément de comparaison très sûr, ce sont les miniatures des manuscrits anglo-saxons dont le nombre est relativement grand, et qui ont si fort inspiré les brodeurs. Il y aurait là, je pense, les éléments d'une étude très neuve et très intéressante à faire sur les rapports très étroits des deux arts, étude pour laquelle il faudrait tout d'abord posséder admirablement la question des miniatures des manuscrits anglo-saxons.

Les plus anciens monuments de broderie d' « opus anglicum » sont sans doute deux orfrois de chasubles conservées à Ratisbonne, l'un au nom de saint Wolfgang, évêque mort en 994, l'autre donnée par l'empereur saint Henri à saint Emmeran, de Ratisbonne (973-1024), dont les bandes de pourpre sont ornées de rinceaux de perles ; il semble bien qu'à cette date du xe siècle on ne faisait pas de broderie en Allemagne (Cahier I, pl. XV-XVI).

Parmi les plus importants de ces travaux sont assurément les ornements liturgiques de Thomas Becket, conservés au Trésor de la cathédrale de Sens. Archevêque de Cantorbery et ministre du roi Henri II, Thomas Becket avait dû s'exiler, sur les menaces de son souverain, et il vint en 1163 demander asile à l'abbaye de Saint-Bertin, d'où il se rendit à Sens. Il y résida de 1166 à 1170, et ne retourna en Angleterre que pour y subir le martyre. C'est ensuite que les maisons religieuses qui l'avaient accueilli vénérèrent comme reliques les objets dont il s'était servi. Les ornements pontificaux conservés à la cathédrale de Sens comprennent : un amict et une aube, une ceinture, un manipule, une étole, une cha-



Cliché du Kensington Museum.

Chape de Syon, broderie anglaise XIIIe siècle (Kensington Museum).

suble et une mitre. Les morceaux subsistants de l'amict montrent qu'il était de toile de lin ; et la broderie figure sept cercles enlacés sur fond de taffetas cramoisi ; deux galons d'or, brodés de léopards affrontés, sont posés aux extrémités. L'aube est une ample robe de fine toile de lin, élargie par le bas au moyen de pièces en éventail ; les manches sont garnies d'une bande de drap d'or décoré de léopards, comme l'amict. La manipule et l'étole sont aussi de toile de lin couverte d'une broderie où des cercles d'or entrecoupés forment des losanges, avec au milieu une croix fleuronnée et de gros boutons d'argent. La mitre, très basse, est en soie blanche brochée avec de grands entrelacs brodés en or ; l'entre-deux est semé de pois et de croissants brodés en or ; les fanons ont de même des entrelacs brodés d'or. — Cette mitre très souvent étudiée, dessinée par Viollet-le-Duc, publiée par Linas et par Farcy (pl. XI) qui la rapprocha des souliers de soie rouge de saint Edme à Pontigny (pl. XIV), a toujours été attribuée à saint Thomas de Cantorbéry ; mais rien ne justifie cette attribution aux yeux de l'abbé Chartraire qui la discute. — Ch. de Linas, dans un long développement, attribue ces vêtements sacerdotaux à l'art anglais ; saint Thomas fugitif ne dut pas, dans sa précipitation, emporter les ornements de sa chapelle, mais un fidèle serviteur put les lui apporter plus tard, et permettre ainsi à l'illustre exilé d'offrir ces pontificalia soit à l'abbaye de Sainte-Colombre, soit à Guillaume de Champagne. Dans les étoffes données par lui aux autres monastères du continent où il séjourna, nulle trace de broderie ; aussi bien sur la chasuble de Courtrai que sur celle de Tournai. Il est invraisemblable qu'alors que les artistes anglais jouissaient d'une renommée universelle, il ait songé à faire travailler des Français. Un autre argument serait que la forme de la chasuble de Sens finissant en pointe est d'un type bien anglo-saxon, les chasubles de Tournai et de Cologne finissant arrondies.

Pour en terminer avec les ornements attribuables à Thomas Becket, citons encore la mitre brodée de la cathédrale de Namur, qui appartint à l'évêque Jacques de Vitry, couverte de broderies d'or et d'argent, figurant d'un côté le martyre de saint Laurent, et de l'autre celui de saint Thomas de Cantorbéry. — Une mitre presque semblable est conservée au musée bavarois de Munich.

A la fin du XIIIe siècle et au commencement du XIVe siècle, la broderie anglaise avait une renommée exceptionnelle. Elle était faite sur un fond de lin très fort, entièrement couvert d'or cousu en zigzags épais ou en



Arbre de Jessé, broderie anglaise XIVe siècle
(Musée des Tissus de la Chambre de Commerce de Lyon).

losanges avec faibles reliefs. De rares exceptions montrent le fond couvert en soies de couleurs.

Deux des plus remarquables monuments de broderie d' « opus anglicum », du XIIIe siècle que nous connaissions sont les chapes de Darocca et du monastère de Syon.

L'admirable chape de Darocca est conservée au musée archéologique de Madrid ; elle est brodée à l'aiguille au fil d'or, et au point fendu. Tout le fond est décoré de courbes ondulées figurant des nuages conventionnels. L'annonciation, le crucifiement, l'adoration du Christ occupent le centre : sur les côtés la création, Adam et Ève, des séraphins et des anges ; les orfrois portent des rois et des évêques sous des arcatures (Farcy XXI).

La célèbre chape du monastère de Syon, que possède le Kensington Museum, est entièrement brodée à l'aiguille ; sur un fond vert se détachent des médaillons polylobés en soie rouge, avec figures en or, en argent, et en soie, au point fendu, avec représentation de la crucifixion, de la mort et du couronnement de la Vierge, avec anges et figures d'apôtres.

De ce beau XIIIe siècle en Angleterre sont encore une chape conservée à l'église d'Anagni (Italie), en broderie au point fendu en soie sur fond d'or, décorée de médaillons ronds, avec scènes de la vie de la Vierge et de la vie du Christ, d'un admirable style. Cette pièce se trouve décrite à l'*Inventaire* du pape Boniface VIII en 1295 (Farcy III). — Un autre pluvial splendide est celui que Nicolas IV donna à l'église d'Ascoli en 1288, qui y fut volé, et qui, restitué à l'Italie, est actuellement à la Galerie nationale de Rome. Comme aussi le pluvial du Musée civique de Bologne, un des plus beaux de tous.

Il n'est pas très étonnant qu'on rencontre de nombreuses pièces d'opus anglicum en Italie : les papes en furent de grands admirateurs, et après en avoir reçu des princes et des fidèles un grand nombre, ils les distribuèrent partout où ils passaient. Dès le milieu du XIIe siècle, un abbé de Saint-Alban en offrait plusieurs pièces au pape. Le roi Édouard Ier en offrait d'autres, en 1291, à Boniface VIII ; Édouard II au début du XIVe siècle, en offrait encore. Le Trésor du Saint-Siège s'enrichissait constamment, et les papes en faisaient ensuite de généreuses distributions[1]. On s'explique ainsi qu'il s'en trouve encore tant aujourd'hui au Trésor de la cathédrale d'Anagni. Une exposition de broderies anglaises faites

[1] Il faut consulter à ce sujet : *Muntz et Frothingham*; Il tesoro della basilica di San Pietro. Roma 1883 — et *Fratini*; Storia della basilica di San Francesco in Assisi. Prato 1882.



Cliché Alinari.

Chape en broderie, Opus anglicum XIVe siècle (Trésor de la cathédrale de Pienza).

au Burlington club de Londres en 1905, a permis de bien étudier cet art, (Ffoulkes. L'*Arte*, 1905), et d'y voir peut-être trois périodes de 1270 à 1330 environ.

L'Angleterre possède encore une splendide pièce bien authentique du xive siècle, fort intéressante, et qui prouve bien qu'à cette époque l'art de la Broderie n'y avait point dégénéré. C'est un drap mortuaire qui appartient à la riche corporation des marchands de poissons de Londres (Fishmonger's Company), et qui a servi aux obsèques de Sir William Walworth, sous le roi Richard II, en 1381. Comme il est fait pour recouvrir un cercueil, il a une surface plane faite d'un riche brocart d'or ; sur les petits côtés est saint Pierre en costume de pape, assis, tenant les clefs du Paradis, entre deux anges agenouillés ; sur les grands côtés, au centre, le Christ remet les clefs à saint Pierre ; à droite et à gauche un chevalier et une sirène portent les armoiries de la corporation des Fishmonger's. Toutes les figures sont brodées en soie et en or ; cette pièce est d'un dessin magistral, et d'une exécution de broderie merveilleuse.

Une très splendide broderie du xive siècle anglais était cette grande bande représentant l'arbre de Jessé qui figurait à la vente Spitzer — dont on pourrait rapprocher cette autre représentation d'Arbre de Jessé décorant les restes d'une chape conservée au Corpus Christi House à Londres, les branches de l'arbre formant compartiments avec des représentations de David, de Salomon, de la Vierge, et d'autres branches renfermant les images des Rois et des Prophètes.

Mais on ne saurait, pour tout le xive siècle (première moitié), citer de plus extraordinaires broderies d'opus anglicum que les deux chapes de Saint-Bertrand de Comminges, la chape de la cathédrale de Pienza, celle de Saint-Jean-de-Latran, et le saint Jacques et le Saint Jean-Baptiste du musée du Parc du Cinquantenaire de Bruxelles. A Saint-Bertrand-de-Comminges, la chape de la Passion est une pure merveille : sur un champ brodé en or de Chypre, où figurent dragons, cerfs et aigles, est jeté un réseau de feuilles de palmiers bleues et roses, à tiges vertes, dont les points de rencontre sont marqués par les bêtes. Une foule d'oiseaux occupe les ovales, des cercles encadrent les prophètes, et dans des hexagones se déroule le drame de la Rédemption. Tout cela est brodé au crochet avec une grande fermeté, avec une patience et une habileté insurpassables. Charles de Linas en a analysé tous les sujets avec un rare sens archéologique (Farcy XXXI). — La chape de la Sainte Vierge est brodée en or



Cliché de M. Martin Le Roy.

Croix de chasuble, broderie — Opus anglicum fin du XIVe siècle (Collection de M. Martin Le Roy).

et soie sur tissu rouge très épais, mais très abîmé, car le Christ est décapité, et les personnages ont les pieds coupés. Un entrelac d'or d'où partent des feuilles de chênes et de vignes, courant sur les fonds avec une exquise fantaisie, détermine des octogones et des triangles encadrant seize figures : le Christ, la Vierge, deux anges et les douze apôtres disposés de façon rayonnante autour de la Vierge (Farcy XLV). — Les deux chapes de Saint-Bertrand de Comminges sont un don de 1309, de son évêque Bertrand de Gouth, celui qui fut pape en 1301 sous le nom de Clément V.

La chape de la cathédrale de Pienza fut portée jadis par ce Pie II que célèbrent les fresques du Pinturicchio à la Libreria de Sienne; elle se divise en cinq zones concentriques, composées de vingt-sept arcatures, séparées par des rinceaux gothiques et des feuillages d'où sortent des figures de fantaisie. Les deux premières rangées représentent l'histoire de la Vierge, et sont séparées, dans l'intervalle des compartiments, par huit bustes de prophètes. La troisième rangée, séparée de la précédente par les douze apôtres assis (y compris Judas), représente dans les autres compartiments, d'un côté, la vie et le martyre de sainte Marguerite, de l'autre la vie et le martyre de sainte Catherine. Cette chape, avec l'incroyable variété de ses fonds d'or, brodés au point retiré, est d'une étonnante conservation, et d'un admirable éclat de couleurs.

La splendide chape de Saint-Jean-de-Latran, divisée en cinq zones concentriques avec vingt-sept arcatures, est illustrée des histoires du Christ et de la Vierge, et de quelques martyres de saints. Chaque petit tableau s'encadre de branchages élégants, et d'une légère architecture où l'on voit, entre les tympans des niches, des anges musiciens avec des instruments variés, des oiseaux et des fleurs. Les tons fanés (gris bleuâtres et roses pâles), des broderies, alternant avec l'or et l'argent du tissu, ont une suavité infinie. L'origine anglaise s'affirme bien par les martyres de saint Edmond et de saint Thomas de Cantorbéry, par l'architecture des arcatures à cinq lobes, et par le style des figures (Farcy XLIII).

C'est là que l'on peut constater réunis quelques-uns des détails iconographiques assez particuliers et constants par lesquels se reconnaissent les mains des brodeurs anglais. Dans l'architecture, l'emploi des arcatures avec branches entrecroisées à décoration florale exubérante animée de petits animaux et d'oiseaux, d'arcs en accolades à cinq lobes, de colonnettes minces avec rubans en spirales, de sujets décoratifs symétriques au-dessus des arcs, de feuillages assez secs et exécutés à plat. A cela on

peut ajouter un certain naturalisme à interpréter les animaux, et dans les personnages quelque affectation dans les figures raides et contournées, et une expression assez étrange et hagarde des yeux, tout-à-fait caractéristique.

C'est la présence constatée de quelques-uns de ces caractères bien nets qui permit à M. J. Marquet de Vasselot d'attribuer à un atelier anglais de l'extrême fin du XIVe siècle, sinon des premières années du XVe siècle, une des plus belles broderies qui soient : une *Croix* de chasuble de la collection Martin Le Roy, exécutée au point plat sans saillie, sur un fond diversifié par des nattages losangés. La naissance du Christ et l'adoration des mages et des bergers occupent le bras horizontal de la croix Sur la hampe se superposent la Visitation et l'Annonciation. Mais cette admirable broderie est d'un moment où l'art universel de l'Europe était devenu tellement italianisant, que les caractères distinctifs commencent à s'effacer un peu.

On fit encore en Angleterre, au XVe siècle, une énorme quantité de broderies qu'il est assez facile de distinguer. Je veux parler de ces ornements en velours rouge, bleu, noir ou brun, semés de séraphins à six ailes, montés sur des roues, et portant des phylactères, d'anges à mi-corps sortant des nuages et tenant des écussons, des étoiles, ou des instruments de musique, d'aigles à deux têtes, de fleurs de lis, d'étoiles et de fleurons, sortant quelquefois d'une branche coupée. Tous ces ornements, faits à l'avance, par groupes, sur toile grossière, étaient ensuite rapportés sur le velours. Ce serait une décoration un peu lourde, sans les branches légères, les vrilles de couleur d'or ou de soie jaune qui les relient. La cathédrale de Bruges en a conservé de très beaux échantillons, ainsi que les musées de Cluny et de Lyon. On en a vu plusieurs remarquables dans la collection Spitzer.

La guerre de Cent Ans et la guerre des Deux Roses, les troubles de la Réforme et du règne d'Élisabeth n'étaient pas faits pour favoriser l'art des brodeurs. Il déclina rapidement, puis se releva au XVIIe siècle, à en juger par les chapes données par Charles Ier à la cathédrale de Durham. — Germain de Saint-Aubin en parle enfin une dernière fois dans son *Art du Brodeur*.



Cliché Alinari.

Antependium de broderie par Jacopo Campi, XIVe siècle (Musée des Tapisseries à Florence).

CHAPITRE V

LA BRODERIE EN ITALIE

Les ateliers de Milan, de Florence. — La collaboration des grands maîtres au XVIe siècle.

L'art de la broderie n'avait pas été moins florissant en Italie, où les brodeurs de Milan avaient une grande réputation. La manufacture d'étoffes de soie y était déjà très florissante au XIIIe siècle, et surtout la fabrique d'or filé connu sous le nom d' « or de Milan ». C'est sans doute de ce moment qu'est le beau parement d'autel conservé au Kensington Museum, d'un si beau style, et dont la partie centrale divisée en tableaux carrés, comme les « pala d'oro », représente des scènes de la vie du Christ, tandis qu'à droite et à gauche sont figurées des scènes des légendes de saint Christophe et de saint Julien l'Hospitalier (Farcy XXXII). — Du XIIIe siècle aussi la mitre de saint Zénon à Vérone, exposée à Turin, en 1898 (Cipolla, L'Arte, 1901) avec des figures de type encore bien byzantin et les tissus trouvés dans le tombeau de Clément IV à Viterbe (L'Arte, 1899).

Il est fréquemment question dans les documents anciens de « bandes de Milan en broderie », « de bandes de satin en broderie de Milan », et une charte de 1383 mentionne deux grands tapis de travail *lombard*. Et

plus tard Brantôme, dans les Dames galantes, assure que cette supériorité de la fabrication milanaise avait toujours existé. Il serait donc permis de supposer avec de Montaiglon que Pantaléon Conte, ouvrier de « brodeure », employé avec sa femme par Charles VIII aux appointements de vingt livres tournois par mois, pouvait avoir été ramené de Milan par le Roi.

On s'occupait aussi de broderie à Florence, et il est avéré que ses ateliers, dès le XIV[e] siècle, fournissaient aux papes, aux rois et aux grands seigneurs leurs plus belles broderies. Florence, en 1471, ne comptait pas moins de 83 boutiques d'étoffes de soie, et 30 ateliers de batteurs de fils d'or. Les brodeurs y formaient une corporation puissante, à laquelle des peintres comme Raffaellino del Garbo et Andrea Feltrini fournissaient des patrons ; on trouve dans les anciens statuts de la ville un article où il est question des brodeurs, qui sont appelés « baldicuarii », et dans l'inventaire des joyaux de Philippe le Bon, du 12 juillet 1420, on remarque « une grande chappe de brodeurs d'or, de l'ouvraige de Florence, faicte de histoire ». Dans l'inventaire de la Vaticane de 1361 reviennent constamment les mentions de « opere lucano, opere senenti, opere neapolitano, opere veneto (voir Muntz et Frothingham). Très intéressantes sont à rapprocher des peintures qui leur sont contemporaines les broderies du commencement du XIV[e] siècle de caractère très siennois, comme l'antependium du cloître des moines à Zara, — le pluvial et le paliotto du musée de Pise (Venturi. Storia V, fig. 809), ou celui de la cathédrale d'Anagni (Venturi idem), où plus que dans les travaux anglais, se remarque le souci de laisser du vide et de l'air dans les fonds, de serrer le dessin d'après les beaux modèles qu'offrait la peinture. On ne peut imaginer plus beaux caractères dans les figures, plus de style dans l'agencement architectural que dans le splendide antependium brodé par Jacopo Campi, qui se trouve au musée des tapisseries de Florence. Ces travaux, très recherchés au moyen âge en France, y étaient importés par les marchands ambulants, au moment des grandes foires. Il en était un, ayant maison à Beaucaire, qui reçut « 4.000 écus du duc de Bourgogne pour « 3 pièces « de drap d'or ouvré ». La chapelle de Philippe le Hardi, en 1404, montrait bon nombre de ces orfrois de l'ouvrage de Florence, comme la Collection Errera à Bruxelles en possède quelques fragments, et on peut supposer que ces pièces ne le cédaient en rien aux ouvrages anglais, car Florence avait alors une école de peintres excellents, auxquels on devait bien souvent demander des cartons pour broderies. C'est ce que confirme l'admi-

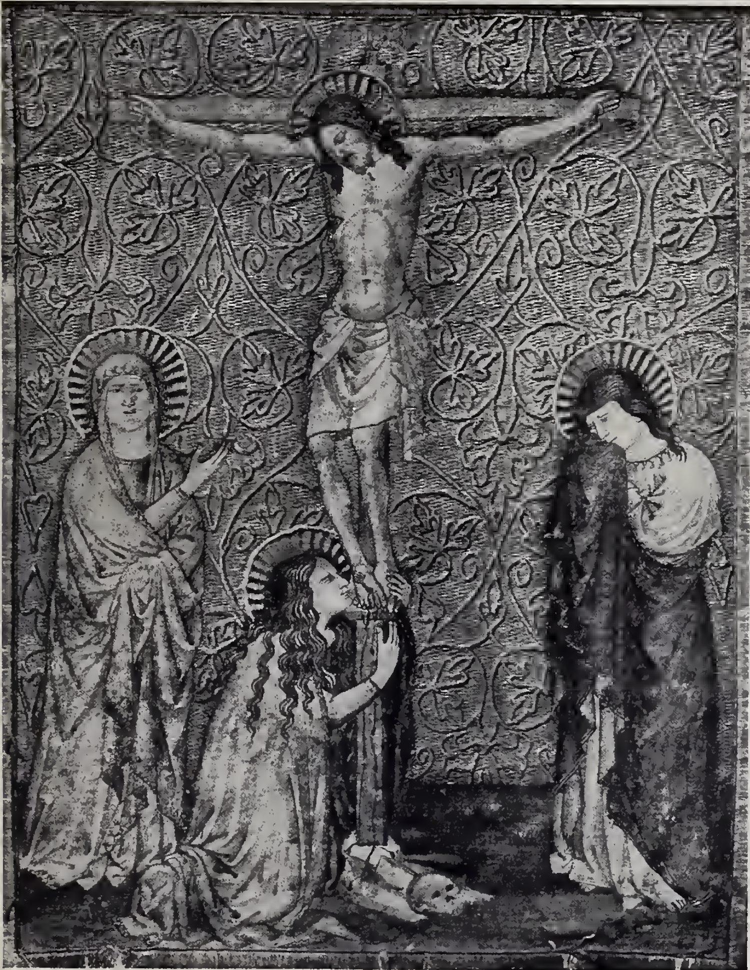
rable tableau brodé, digne d'un Simone Martini, qui fit partie de la collection de M. Hochon, représentant la Crucifixion entre la Vierge et saint Jean. Il serait même difficile de trouver dans la peinture d'alors plus de force expressive, et un sentiment plus intimement poignant que dans cette œuvre de soie et d'or, où la Vierge, raidie dans ses longs vêtements, où saint Jean sanglotant, la figure dans son manteau, et la Madeleine agenouillée et baisant tendrement et désespérément les pieds du Crucifié, font revivre une fois de plus le drame aux éternelles représentations.

Du XIV[e] siècle semblent être les beaux ornements brodés du pape Innocent VI, mort en 1362, qui viennent de la Chartreuse bâtie par le pontife à Villeneuve-les-Avignon, et que l'hôpital a recueillis, ainsi que les vêtements du bienheureux Pierre de Luxembourg à Saint-Pierre d'Avignon, où il vint mourir le 2 juillet 1387, à l'âge de dix-huit ans, se composant de son chapeau de cardinal, de ses sandales, et d'une belle *dalmatique* de soie blanche, semée de perroquets, de geais, au milieu de guirlandes et de bouquets brodés d'or avec des points de soie cramoisie ; les manches à fond rouge ont des cygnes, des biches et des oiseaux, au milieu d'une fantastique végétation (Cahier IV).

Important encore est le curieux gonfalon de Santa Fosca, conservé à Torcello près Venise, parce qu'il porte une inscription et une date (1361), en broderie à l'aiguille, au fil d'argent, sur un canevas assez rude, où l'on a ménagé l'espace nécessaire pour peindre les têtes de la Vierge, de l'Enfant Jésus et de deux saintes ; ces têtes peintes sont protégées par un rebord de la broderie, et les vêtements sont brodés d'or.

Une des plus riches pièces d'opus florentinum appartenait au Trésor de la cathédrale de Chartres, mais faite d'après un dessin français, car les membres de la maison royale y étaient représentés. Commandée par Jean, duc de Berri en 1378, cette « très grande table de brodeure pour un autel toute d'enleveure dudit ouvraige de Florence », fut offerte par ce prince à la Cathédrale de Chartres, en 1406. Elle n'avait pas moins de treize pieds de long, sur huit de haut, et revenait à 10.000 écus. Dans l'inventaire de 1682, le chanoine Estienne l'a décrite ainsi « le couronnement de la Sainte Vierge dans une gloire remplie d'une infinité de chérubins, d'anges, et de saints contemplant la Vierge, que Jésus-Christ constitue Reine du Ciel, en lui mettant la couronne sur la tête ». En 1682, elle était suspendue dans le chœur près du Trésor. En 1716, elle avait été reléguée dans la sacristie ; en 1748, le chapitre commença à s'apercevoir qu'il y avait là une mine assez bonne à exploiter, et vendit cinq onces de perles. Enfin

en 1793, les temps étant funestes, l'orfèvre Blonnié en consomma la destruction. Le beau retable dit de Narbonne, au Musée du Louvre, peut seul donner une idée du beau style que pouvait avoir le monument de



La Crucifixion, broderie italienne, XVe siècle (Ancienne collection de M. Hochon).

broderie de Chartres, tout resplendissant d'or, de pierreries, de perles. Fort heureusement, on le trouve mentionné avec assez de détails dans l'Inventaire du duc de Berri, 1405, (publié par Guiffrey) et quelques figures sont reproduites par Montfaucon dans les monuments de la monarchie française (tome III).

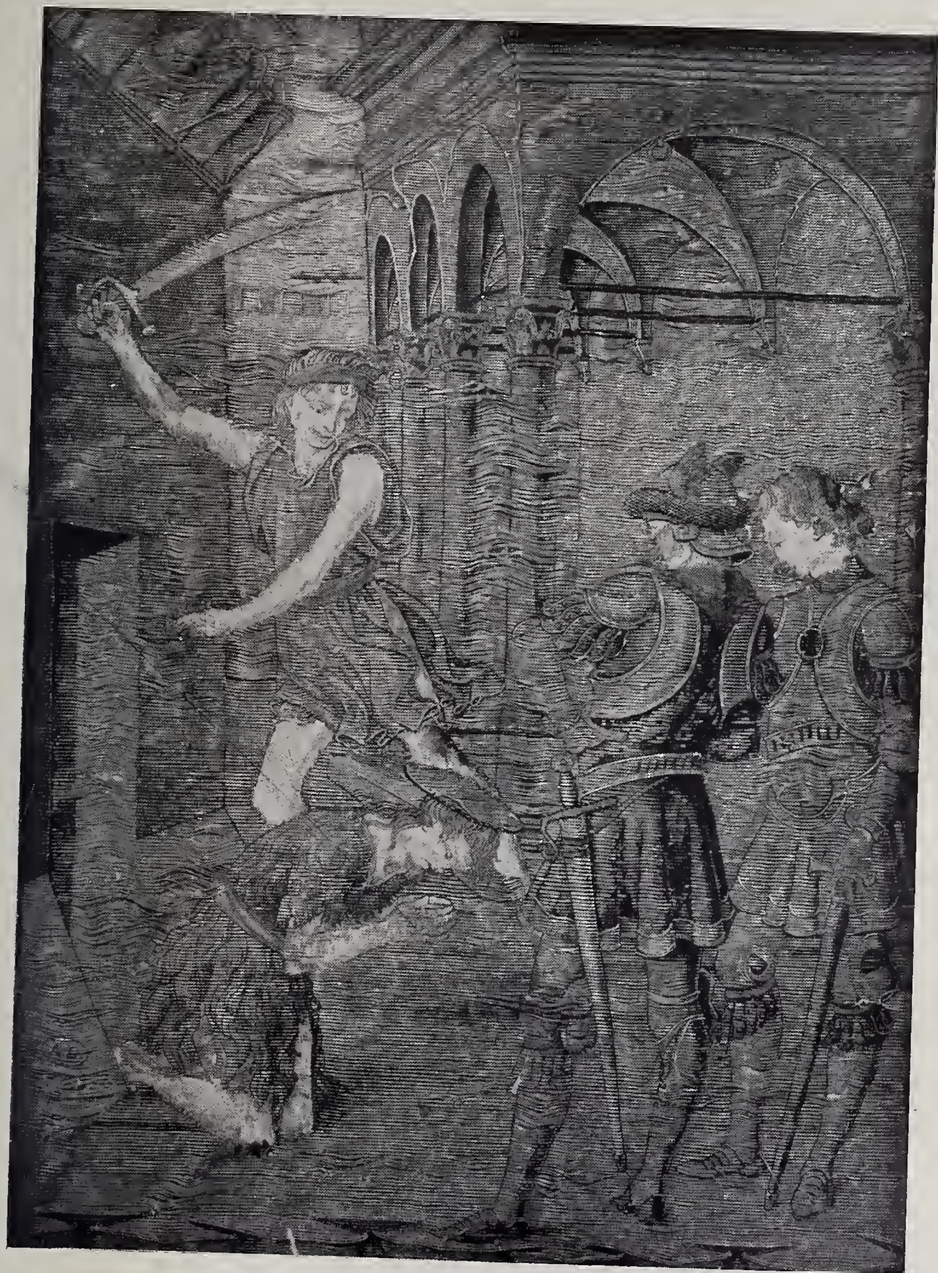
En 1466, la corporation des marchands avait fait commencer pour le baptistère de Florence une série de broderies, demandée aux plus fameux artistes. En 1469, on chargeait Antonio Pollaiolo de continuer les cartons de la série, qui ne fut terminée qu'en 1487. Vasari parle tout au long de ces travaux, et donne le nom de Paolo de Vérone, comme brodeur le plus fameux. Muntz a cité les noms de plusieurs autres collaborateurs. Deux tableaux brodés de sujets de la vie de saint Jean-Baptiste conservés au baptistère de Florence, semblent faire partie de cette série.

Mêmes qualités picturales se retrouvent dans un splendide devant d'autel de la cathédrale de Manresa, en Espagne, que M. Raffelle Erculei décrit ainsi : « C'est une peinture à l'aiguille, plutôt qu'une broderie de soie et d'or, tant est grande la perfection du dessin, les nuances, et l'exécution. Une inscription en caractères du moyen âge nous donne le nom de l'auteur : Jeri Lapi racamator me fecit in Florencia ». Au centre, Jésus sur la croix, au-dessous la Vierge affaissée dans les bras des saintes Maries ; et le centurion, sur un cheval piaffant, regarde fixement le Christ qui expire. On croirait avoir sous les yeux une œuvre florentine d'un grand maître ; air, lumière, sens du raccourci, tout s'y trouve. Sur les côtés du tableau principal seize petits médaillons racontent la légende chrétienne, depuis le mariage de la Vierge jusqu'à l'apparition de Jésus aux Apôtres. Ces seize petites merveilles semblent être de l'inspiration de fra Beato Angelico.

Au XVIe siècle, l'influence de l'Italie dans l'art de broderie, comme dans toutes les autres branches artistiques, était devenue prédominante. L'exécution du travail était arrivée en Italie, au plus haut point de perfection. On ne se contente plus des teintes plates, on cherche à réaliser dans les figures un modelé qui rivalise avec celui des peintures, on augmente le dégradé des nuances ; on exagère même, en surajoutant souvent au pinceau des retouches d'uu goût discutable.

Les Vénitiens, qui étaient de si habiles verriers, imaginèrent de broder en perles de verre coloré, ce qui n'était pas des plus heureux. Le Kensington Museum possède des échantillons de ce genre. Si les perles, distribuées en très petite quantité, et reparties ingénieusement, peuvent parfois faire assez bon effet, utilisées ainsi elles sont d'un effet regrettable. Leur poids alourdit l'étoffe, et les moindres accidents rompant les fils, en faisant disparaître les perles, créent des vides fâcheux.

Le Kensington muséum possède une œuvre de broderie italienne du XVIe siècle tout à fait charmante. C'est un coffret qui représente les occu-



Décollation de saint Jean, broderie italienne, xve siècle; carton attribué à Pollaiolo (Opera del Duomo à Florence).

pations champêtres : un villageois conduisant sa charrue, un autre fabriquant du pain, un troisième pressant le vin, un autre enfin tuant un porc, de délicieux paysages formant les fonds.

Nous avons dit que les plus grands artistes italiens ne dédaignaient pas de collaborer à ce travail de la broderie ; Perino del Vaga, au dire de Vasari, dessinait huit sujets de la vie de saint Pierre pour être brodés sur une chape du pape Paul III, et nous savons que Raphaël lui-même s'occupa de composer des broderies. Nous sommes assez heureux pour posséder à Paris une œuvre dont il avait fourni le dessin à la demande du roi François Ier. C'est un médaillon ovale qui est au musée de Cluny, et qui fit partie autrefois d'un ameublement tout en broderie sur fond or, composé d'une garniture de lit, de 4 fauteuils, de 18 pliants, d'un tapis de table, d'un écran, d'un dais, et qui s'appelait la Chambre du Sacre. Cette chambre était ornée de 40 sujets représentant divers traits de l'histoire des Hébreux, renfermés dans des cartouches portés par plusieurs figures. Ces splendides broderies furent données plus tard à l'abbaye de Saint-Denis, où elles furent conservées jusqu'à la Révolution. Mais à ce moment elles furent détruites et il n'en reste malheureusement que le médaillon de Cluny, 80 centimètres de large, 50 centimètres de haut. On y voit les Hébreux, dans la plaine, autour du Veau d'Or, élevé sur une colonne d'argent. Pendant ce temps, Moïse, dans le lointain, reçoit les Tables de la Loi sur la montagne. A droite les tentes des Hébreux. Les figures sont d'une grande finesse et d'une élégance exquise, et l'ensemble de l'exécution d'une habileté remarquable. Malheureusement cette pièce si importante pour l'histoire de la broderie, est en bien mauvais état de conservation. Un ouvrage qui fut publié à Paris en 1775, sous le titre de *Richesses tirées du Trésor de l'abbaye de Saint-Denis*, nous a conservé la description de la Chambre du Sacre, avec ses 40 médaillons.

Dans la collection Spitzer figuraient aussi 2 panneaux brodés de la Renaissance italienne, d'une exécution merveilleuse : le plus intéressant représentait une procession (symbolique) du saint sacrement, dans la composition de laquelle régnait comme un souvenir de Paul Véronèse.

Arrivée à ce degré de perfection, il est certain que la broderie a un charme indéniable : plus accusée que la tapisserie, elle a plus d'éclat que la peinture même, et le sens des soies fait jouer la lumière dans des conditions uniques. Dans des sujets de petite dimension, elle a pu ainsi réaliser des merveilles.



Broderie du XVIᵉ siècle, art espagnol.

CHAPITRE VI

LA BRODERIE EN ESPAGNE

L'art de la broderie en Espagne y subit les mêmes destinées que l'industrie des soies tissées : le style en fut longtemps *Oriental*, et l'on retrouve assez souvent les deux procédés (du tissé et du brodé) employés concurremment, comme dans l'étendard de la bataille de las Navas.

Les Espagnols excellèrent dans les applications surtaillées de velours sur satin, pourfilées d'or et d'argent. Les dessins ont une grandeur, une allure ornementale qu'on retrouve dans les cuirs de Cordoue. C'est le même parti pris de décoration et de coloration. L'or y joue un rôle important, et fournit une base aux teintes sombres des points brodés. D'autres fois, l'or battu s'étale en plaques assez larges, serties d'un ou de plusieurs rangs de perles. Dans ce cas il y a abus du métal, qui ne devrait jamais être employé en larges surfaces, sur un tissu dont le caractère est avant tout d'être souple. Très heureux au contraire est l'emploi des paillettes, et c'est vraisemblablement les Maures qui en imaginèrent l'emploi ; ces petits disques d'or et d'argent, ou simplement d'acier poli, apportent aux broderies un éclat vif et pittoresque. Le type de ce genre est la *Chasuble* brodée par Isabelle la Catholique et qui fut portée à la cathédrale de Grenade par le roi Ferdinand, après la prise de la ville sur les Maures en 1492, tout ornée de paillettes d'or et d'argent. — Une chape du même genre se trouvait dans la collection Spitzer ; des personnages en pied y étaient brodés sur des orfrois de velours rouge, vêtements d'une pesante richesse, mais d'un effet extraordinaire.

L'ornementation orientale dut tomber en désuétude, quand on introduisit les figures dans les ornements ecclésiastiques. On en trouve une première mention dans les ordonnances de Séville de 1433, destinées à régulariser l'art du tissu, et à prévenir les fraudes ; semblables dispositions dans les ordonnances de Tolède, de 1496.

Un des plus vieux tissus que l'Espagne ait conservés, est une sorte de broderie de laine sur toile de lin, dite « la Genèse ou création du monde »; qui est à la Cathédrale de Gérone, et datant du XIIe siècle, où l'on voit au centre le Christ trônant avec un livre ouvert, tout autour de lui dans des compartiments rayonnants sont figurés la Colombe mystique, les anges de lumière et de ténèbres et la création du Monde. — Remarquable est une boîte de croix processionnelle, ronde, dite « Manga » offerte par le cardinal Cisneros à la cathédrale de Tolède, dans le style gothique propre à l'Allemagne, et dont le pourtour est divisé en 4 panneaux à sujets de l'Ascension, de l'Adoration des Mages, de saint Ildefonse coupant un morceau du voile de sainte Léocadie, et du martyre de saint Eugène, exécutés sans doute au commencement du XVIe siècle.

L'art de la broderie fut profondément modifié en Espagne vers le XVe siècle, par l'importation des broderies italiennes et allemandes. L'influence germanique fut surtout considérable, comme on peut le constater dans la superbe série de vêtements ecclésiastiques, donnés à la cathédrale de Burgos par le cardinal-évêque Alonso de Cartagena, à son retour du Concile de Bâle (1431-1443). Autre suite, d'une importance capitale, à la cathédrale de Tolède, offerte au cardinal Mendoza par l'empereur d'Allemagne Frédéric, en 1489. Ce sont là deux suites de broderies franchement allemandes d'esprit, en attendant le jour où la Renaissance italienne allait régner sans conteste.

Les villes principales d'Espagne avaient toutes alors des ateliers de brodeurs florissants ; Ciudad Rodrigo y figure spécialement comme un centre important. On trouve l'expression « obra de Ciudad Rodrigo » appliquée à des broderies de fils d'or. Le père Siguenza, dans son histoire de l'ordre de San Jeronimo, dit quelque part que le style des broderies était bien espagnol, et peut-être l'écho des influences moresques.

Riano, d'après les documents écrits, a donné les noms de 47 brodeurs des XVe, XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles et plus récemment M. Ramirez de Arellano a découvert aux archives de Cordoue les noms de 16 autres pour le XVIIe siècle.

Les cathédrales de Tolède et de Palencia possèdent des collections de

broderies extraordinaires du xve et du xvie siècle; l'une des plus belles est, sans conteste, la chasuble donnée par le cardinal Ximenez; une autre pièce capitale est celle qu'on nomme la tente de Ferdinand et d'Isabelle, et qui offre l'intérêt spécial d'avoir servi à la réception des ambassadeurs anglais Thomas Salvaige et Richard Nanfan, envoyés en 1488 en Espagne, pour y préparer le mariage du prince Henri avec l'infante Catalina.

Splendide encore, quoique un peu lourde en ses détails, était une couverture de lutrin qui figurait dans la collection Spitzer, et qu'on dit avoir été donnée autrefois par Charles-Quint au monastère de Saint-Just en Estrémadure, dans lequel il s'était retiré aux dernières années de sa vie, et où il mourut en 1558. C'est une longue écharpe de velours rouge, dont le fond est semé de fleurs brodées en fils d'or, et encadrées d'*S* qui s'enchaînent en losange. A chaque extrémité, un carré plus riche renferme des personnages : d'un côté un grand aigle percé d'un écusson portant en broderie de couleurs la figure du saint; de l'autre, saint Jean assis au pied d'un grand arbre, écrivant son Évangile sous l'inspiration de la Vierge.

Le monument de broderie espagnole capital, non pas tant peut-être pour son mérite artistique que par la valeur énorme des matières employées, est le *Manteau* de la Vierge du Sagrario à Tolède : il est entièrement couvert de perles précieuses. Faite au début du xviie siècle, cette broderie fut offerte à la cathédrale par le cardinal Sandoval. — Un devant d'autel du même trésor, où vraiment l'excès est un défaut, est tout brodé de corail.

Les broderies espagnoles allaient perdre ainsi, de plus en plus, tout mérite artistique. Au xviie siècle, s'introduisent les tissus importés par les Portugais, ou venus des possessions espagnoles d'Amérique. C'est la fin de toute recherche artistique, et l'on voit ainsi, au musée archéologique de Madrid, des broderies portant décoration d'oiseaux et d'animaux exotiques.

CHAPITRE VII

LA BRODERIE DANS LES FLANDRES

Les brodeurs de Bruges — travaux pour la Cour de Bourgogne.

La Flandre se distingua, elle aussi, par une très grande habileté à traduire par l'aiguille les dessins de ses artistes. Un grand nombre d'orfrois qui en proviennent peuvent être comparés, pour le sentiment artistique, avec les triptyques peints, les retables sculptés, et les plus beaux vitraux.

Tant que la maison de Bourgogne posséda la Flandre, elle en tira ses plus admirables broderies. En 1281, d'après un compte retrouvé par le chanoine Dehaisne, le comte de Flandre dépensait en broderies, pour la naissance d'un enfant, la somme de 480.000 livres. D'autres comptes font mention de commandes faites à des brodeurs de Bruges. Quand le pays passa sous la domination des Espagnols, Charles-Quint mit largement à contribution le talent des brodeurs flamands.

L'un des plus beaux ornements sacerdotaux qui y ait été exécuté, est celui qu'on voit au musée de Vienne. Il se compose d'une chasuble, de 2 dalmatiques, de 3 chapes et de 2 antependia. Les figures de saints qui les décorent sont brodées en soie de diverses couleurs, sur drap d'or, d'après les cartons d'un artiste très proche des Van Eyck, si ce n'est eux-mêmes. Des perles fines entourent les saints personnages, et leurs couronnes sont rehaussées de pierres précieuses. Ces splendides ornements auraient servi pour la célébration du premier chapitre de la Toison d'Or, tenu par Philippe le Bon, le 10 janvier 1430.

On peut attribuer aussi à l'art Flamand la plupart des broderies que Charles le Téméraire, fils de Philippe le Bon, perdit à la bataille de Granson, le 3 mars 1470, où les Suisses firent sur lui un riche butin, et qui se trouvent au musée de Berne. Du Sommerard a publié la plupart

de ces curieuses étoffes, et les oriflammes brodés. C'est parmi ces quatre cents pièces de velours, de soie et de tapisserie qu'on trouva le chapeau du duc de Bourgogne, en velours jaune, avec une aigrette en diamants d'où sortaient des plumes semées de perles. Le plus beau de ces diamants était le fameux Sancy, « le plus gros de la chrétienté », disait Comynes.

La plupart des cités flamandes possédaient alors des ateliers de brodeurs. Leurs chefs-d'œuvre sont demeurés dans les églises Sainte-Gudule et Saint-Jacques à Bruxelles, Saint-Pierre et Saint-Jacques à Louvain, à Notre-Dame de Tongres, à Saint-Léonard de Léau, à Everbode, à Notre-Dame de Bruges.

Parmi tant de belles œuvres, notons cependant la magnifique chape d'Harlebecque, le frontal du parement de Saint-Séverin de Liège, un splendide triptyque brodé de la collection Veil Picard, et l'exceptionnel parement d'autel, tout en or nué, de l'abbaye de Grimbergen, conservé au musée de Bruxelles. Il porte, avec les armoiries de l'abbaye, celles de Christophe Onters, qui en fut le prieur de 1615 à 1647. Une devise *Panis Conportans Christus* indique que le sujet est la glorification du festin mystique, précisé d'ailleurs par la série de compartiments qui en développent les épisodes (la Cène, les noces de Cana, le repas chez Simon, le repas de Zachée, celui des pèlerins d'Emmaüs). — Rien n'est plus svelte et élégant que l'architecture qui divise chaque sujet, et la composition est d'une ordonnance admirable. Le Christ placé soit au centre, soit sur le côté de la table, y est toujours d'une éblouissante majesté, et les visages brodés en soies, d'une belle expression, sont d'une merveilleuse exécution.



Cliché Neurdein.

Tapisserie de la Reine Mathilde à Bayeux.

CHAPITRE VIII

LA BRODERIE EN FRANCE

Œuvre primitive, supposée mérovingienne. — La tapisserie de Bayeux. — Les brodeuses d'aumônières. — Sujets encadrés au xiiie siècle comme dans les vitraux. — Eléments empruntés à la ferronnerie. — Personnages sous des arcatures. — Les motifs vulgarisés plus tard par les livres de modèles et de patrons. — Les broderies des Valois, pour la chapelle de l'ordre du saint Esprit. — La broderie des vêtements sous Louis XIV.

Nous n'avons pour ainsi dire pas jusqu'ici rencontré dans les broderies européennes d'œuvres antérieures aux xe et xie siècles. Il existe cependant une œuvre de broderie, sur laquelle on peut à ce sujet discuter. C'est une toile fine brodée en fils épais et bouclés d'une Assomption, qui se trouve au trésor de la cathédrale de Sens, et que l'abbé Chartraire n'est pas éloigné de croire mérovingienne, ce qui nous mettrait en face d'un type de broderie unique, du viie siècle environ. On y voit, dans des médaillons elliptiques, un personnage en attitude d'orant, accompagné de deux anges aux larges ailes le soutenant : au-dessous, 8 petits personnages debout,

et deux placés horizontalement, tous vêtus d'une tunique courte, et tenant levée une croix. C'est une représentation de l'Assomption de la Vierge devant les apôtres, qu'on n'avait pas cru exister dans l'Iconographie chrétienne avant le XIVe siècle. En deux lignes d'inscription dans la bordure des médaillons, on peut lire : *Com transis set Maria Mater Domino de apostolis*. La forme des lettres a paru aux paléographes être nettement mérovingienne, ainsi que la position horizontale de certaines lettres, qu'on rencontre identique sur certaines monnaies mérovingiennes.

Un autre monument fameux, et sur les origines duquel on n'est pas absolument fixé, est la célèbre toile brodée, improprement dénommée « Tapisserie de Bayeux » (au musée). On y voit représentée la conquête de l'Angleterre par les Normands.

La tradition la plus établie l'attribue à la reine Mathilde, femme de Guillaume le Conquérant, morte en 1087. D'autres critiques ont prétendu qu'elle était l'œuvre de l'impératrice Mathilde, sa petite-fille, veuve en 1125 de Henri V, empereur d'Allemagne et épouse en secondes noces de Geoffroy, comte d'Anjou. En tous cas, acceptons la date des dernières années du XIe siècle, car elle a été certainement faite sous l'inspiration de ceux qui avaient assisté aux événements qu'elle représente, et il a fallu sûrement plusieurs années pour finir de broder près 70 mètres de toile (63 mètres de long sur 0^m,50 de hauteur). Le fond est une toile forte de lin sur laquelle on a brodé des personnages, des chevaux, des navires, en tout au moins 1.250 figures, avec des fils de laine multicolores juxtaposés, et retenus par d'autres fils qui les croisent de distance en distance, point fort grossier qui se rapproche du point de chaînette. Les couleurs des laines, assez bizarrement assorties, expriment à peu près les effets voulus. Des descriptions en latin intercalées expliquent que la reine a représenté la conquête de l'Angleterre par les Normands. L'histoire commence au moment où Harold quitte la cour du roi Edouard, elle se termine après la bataille d'Hastings. C'est une véritable épopée à l'aiguille. Le dessin des figures en est d'une extrême grossièreté sans aucun art, mais d'une curieuse naïveté et pleine de vie ; à cette date de la deuxième moitié du XIe siècle, à la comparer avec les broderies germaniques, elle indique déjà une sûre orientation vers l'observation de la réalité ; à bien l'examiner, c'est sûrement une broderie à l'aiguille, faite en couchure de laines, et non pas une tapisserie, comme la tradition s'est établie de la nommer.

Les croisades, qui, pendant plus d'un siècle, avaient remué toute

l'Europe, devaient avoir sur les arts industriels une influence considérable. Les croisés revenaient de Terre Sainte émerveillés de ce qu'ils y avaient vu, et chargés de butin dont les ouvriers d'Occident devaient être impressionnés. Les fêtes qui suivirent la prise de Constantinople furent un véritable éblouissement. Un des compagnons de Villehardouin, Robert de Clary, rapporte qu'à son couronnement, Baudouin Ier apparut vêtu d'un riche manteau brodé couvert de pierres précieuses. Les aigles brodés au dehors resplendissaient tant au soleil, qu'il semblait que le manteau fût allumé.

De toutes ces dépouilles que les croisés rapportaient, beaucoup de splendides étoffes furent offertes en présents aux églises, telles celles que saint Louis offrit à Saint-Denis, pour être mises aux jours de fêtes solennelles sur les châsses des saints martyrs. Les églises étaient alors toutes garnies d'étoffes et de broderies, les autels en étaient entourés.

C'est alors aussi qu'on vit apparaître les armoiries, dont les écussons chamarrés de couleurs éclatantes, étaient l'œuvre d'habiles brodeuses, car ils exigeaient une très grande adresse. Chaque seigneur avait ses couleurs particulières, pour les tournois ou pour la guerre. On y employait beaucoup la façon du « cousu en appliques rapportées » ; la pièce, brodée à part, était emboutie sur le tissu, le plus souvent cousue, parfois simplement collée (cette dernière indication se trouve dans l'inventaire de Philippe le Bon).

Très souvent aussi les personnages étaient brodés sur le tissu de fond, et les têtes exécutées à part sur un autre tissu, le satin par exemple. Ce procédé avait ses défauts : outre l'exagération des reliefs, l'étoffe perdait ainsi sa souplesse, et devenait rigide comme un carton.

Le livre des métiers d'Etienne Boileau, prévôt des marchands de Paris (1258-1268), énumère les diverses corporations de la ville, et démontre bien par la liste des « broudeurs et brouderesses de la ville de Paris », l'importance de cette industrie. Il y avait aussi les « chasubliers, et les faiseuses d'aumônières sarrasinoises ».

Il n'est pas inutile de s'arrêter un moment à cette série d'objets, sur lesquels l'art de la brodeuse trouva à s'exercer d'une si charmante façon : ces aumônières ou escarcelles étaient des sacs ou bourses qu'on portait extérieurement pendues à une cordelière ; l'argent, les papiers, le livre d'heures, les gants y trouvaient place. Elles étaient presque toujours richement brodées, et marquées d'armoiries. La plus ancienne serait, si la tradition est exacte, celle qu'a publiée Arnaud dans son album de

la Champagne et qui était attribuée à Henri le Libéral (1152-1181).

La plus belle que l'on connaisse est celle du trésor de la cathédrale de Troyes. On dit qu'elle a appartenu au comte de Champagne Thibaut IV, dit le Chansonnier (1201-1223); on y voit le portrait, brodé d'une exquise façon, d'un jeune Sarrasin vêtu d'un manteau blanc qui



Aumônière en broderie française, XIVe siècle (Trésor de la cathédrale de Troyes).

lui enveloppait la tête et les épaules, d'un justaucorps serré, et d'une jupe large et flottante. Dans la partie inférieure il immole un lion, aux pieds de la reine Eléonore d'Aquitaine. Les personnages, arabesques et feuillages, ont été brodés en soie sur toile, et découpés, puis appliqués sur un fond de velours cramoisi.

Une autre aumônière très remarquable fut trouvée à l'ouverture du tombeau de Pierre Mauclerc, duc de Bretagne, 1212-1250, dans l'abbaye

de Saint-Yved de Braisne. Le champ, en tissu d'or, est orné de losanges, avec 29 blasons, celui de Bretagne au centre.

Deux très remarquables aumônières de dames du XIII[e] siècle, jadis à l'abbaye de Saint-Mihiel, sont passées de la collection Delaherche au musée de Cluny. L'une est ornée, à la partie supérieure, d'un ange assis, les bras et les ailes étendus ; dans le bas, des monstres à corps de quadrupèdes et à bustes humains, personnifiaient les vices de l'orgueil et de la luxure, comme on les rencontre assez souvent dans les enluminures de manuscrits du XIII[e] siècle, brodés en soie et or de Chypre ; l'autre côté est en damas lucquois, ramagé de vert et semé d'oiseaux (Farcy XXVI).

La mode des aumônières se conserva longtemps ; la collection Bonnaffé en possédait une du XIV[e] siècle, brodée de personnages empruntés au Roman de la Rose. Elle rappelait une phrase de l'inventaire de Charles VII, où il est question de « bandes brodées à dames et à arbres ». Il semble bien que la ville de Caen ait eu la spécialité des bourses brodées. Ch. de Bourqueville, sieur de Bras, qui publia en 1588 un livre de recherches et antiquités sur la ville de Caen, en parle en termes élogieux ; et nous savons qu'une mitre donnée en 1481 par Ch. de Neufchatel à la cathédrale de Besançon, était une œuvre réputée de broderie caennaise.

Le caractère des broderies françaises du XIII[e] siècle, surtout dans les orfrois d'ornements d'églises, avait été de présenter les sujets encadrés dans des compartiments quadrilobés, comme dans les vitraux. Un type très remarquable en est la chape de Saint-Louis d'Anjou, conservée à l'église de Saint-Maximin (Var) (Farcy XL). Saint Louis, fils du roi de Naples, et évêque de Toulouse, avait légué sa garde-robe aux frères mineurs d'Aix et de Marseille, conjointement avec les frères prêcheurs de Saint-Maximin et de Sainte-Claire d'Assise, à condition qu'ils feraient construire une chapelle en l'honneur de saint Laurent martyr. Le pluvial que l'église de Saint-Maximin compte parmi ses plus précieux trésors, avait primitivement la forme d'un demi-cercle, mais fut très dégradé par le temps. Trente médaillons brodés au passé (opus plumarium) en or, en argent, et en soies sur fond de toile, racontent la vie de la Vierge et la Passion du Christ. Ils sont disposés sur quatre lignes parallèles, de manière à se présenter toujours dans le sens vertical, quand on porte le vêtement. Des thuriféraires et des séraphins bleus ou roses occupent les intervalles des arcs de cercles. C'est une œuvre aussi belle que les plus belles verrières de nos cathédrales. — On devait retrouver les mêmes dispositions dans le pourpoint de Charles de Blois, tué à la bataille d'Auray en 1364, et qui

était de soie brodée de compartiments octogones, renfermant alternativement un lion et un aigle.

Un autre caractère des broderies du XIIIe siècle français était de renfermer des éléments décoratifs empruntés à la ferronnerie, aux grandes pentures de portes. On ne saurait mieux le constater que dans la belle



Parement d'autel, art français, fin XIIIe siècle (Hôtel-Dieu de Château-Thierry).

chasuble de satin rouge conservée à la cathédrale de Reims « avec orfrois en mode d'arbres couverts de petites marguerites de perles, don de Guillaume de Joinville, archevêque de Reims, mort en 1299 ». C'est ainsi qu'elle est décrite dans un inventaire de la cathédrale daté en 1622. Remaniée au cours des âges, elle a conservé la forme d'une chape, décorée d'un orfroi d'un style très ferme, dont les enroulements symétriques rappellent bien les pentures de fer qui garnissent les portes de la même époque. Des pierreries en rehaussaient l'éclat, mais elles ont disparu au XVIe siècle.

Un dernier caractère du XIIIe siècle est enfin de présenter dans les broderies les personnages sous des arcatures trilobées, comme nous voyons les statues dans les cathédrales gothiques. C'est ainsi qu'apparaissent les cinq apôtres debout, sur le beau parement de Saint-Bertrand de Comminges; il est intéressant de rencontrer sur cette pièce simultanément trois des procédés techniques de la broderie, les manteaux sont de fils d'or couché, les vêtements au point de chaînette, les carnations au point fendu. — La chapelle de l'hospice de Château-Thierry possède aussi un admirable parement d'autel, où quatre arcatures trilobées (il y en avait primitivement sept) abritent le couronnement de la Vierge, l'adoration des mages, la présentation au temple, et saint Jean et saint Paul; les mains et les visages sont peints sur soie blanche, les barbes et les cheveux sont brodés sommairement, et les vêtements brodés au point fendu. Le style magnifique qui caractérise cette pièce rappelle les plus belles sculptures de la Sainte-Chapelle (Farcy XXVIII). — Le Trésor de la cathédrale de Sens renferme encore un bien beau parement d'autel, dit de la comtesse d'Etampes ; sur une soie blanche sont brodées en soie et or six arcatures trilobées séparées par des colonnettes, présentant, de gauche à droite, l'adoration des mages, la circoncision et la présentation au temple, la fuite en Egypte, le massacre des Innocents, le baptême de Jésus-Christ, et la mort de la Vierge. Jeanne d'Eu, comtesse d'Etampes, qui donna ce parement à la cathédrale, mourut à Sens le 6 juillet 1389; elle le tenait des parents de son premier mari, dont les armoiries se trouvent dans la bordure (Gauthier V de Brienne, et Jeanne de Chatillon, morts au début du XIVe siècle).

Le XIVe siècle nous a laissé quelques très beaux spécimens de broderies françaises, tels que le superbe parement d'autel, appartenant à la Société archéologique de Toulouse (Farcy XXXII), sur lequel sont représentés sur fond d'or chevronné douze scènes de la vie et de la passion du Christ, qu'encadrent des médaillons quadrilobés, et dans les intervalles desquels sont autant d'épisodes de la légende de Saint-François et d'autres saints martyrs, — ou la belle mitre de Jean de Marigny, qui est au musée d'Évreux ; Jean de Marigny avait été évêque de Beauvais (1312-1347), et mourut archevêque de Rouen en 1351. L'une des faces de la mitre nous montre saint Pierre assis et bénissant, entre Cornélius, qu'il avait converti, et Dorcas ou le Thabite qu'il ressuscita. Sur l'autre face est saint Éloi, entre Enguerrand de Marigny et la femme de celui-ci, Alèpe de Mons.

Dans le triptyque du musée de Chartres sur chaque volet, sainte

Catherine et saint Jean l'Evangéliste encadrent le Christ soutenu par la Vierge et saint Jean ; ici se marquent dans les architectures et les fonds des saillies, comme dans un bas-relief.

On ne saurait oublier enfin le splendide devant d'autel de l'église Saint-Martin de Liége, représentant, dans une suite de scènes séparées par des arbres et des motifs d'architecture, divers épisodes de l'histoire du saint évêque de Tours; on pourrait même peut-être donner une origine tou-



Triptyque en broderie française, xiv[e] siècle (Musée de Chartres).

rangelle à ce monument, l'art de la broderie ayant été cultivé à Tours au xiv[e] siècle (Farcy XLII).

Bien qu'il ne rentre pas, à proprement parler, dans le cadre d'une histoire de la broderie, nous ne pouvons nous dispenser de parler ici du célèbre parement de soie peinte de Narbonne, conservé au musée du Louvre. Ce n'est en effet qu'une soie peinte au lavis, peut-être le carton d'une œuvre de broderie qui n'a pas été exécutée, mais qu'on peut se représenter ainsi, et qui aurait été alors la plus merveilleuse des tables d'autel qu'on connaisse. Elle est dite avoir été offerte à la cathédrale de Narbonne par Charles V. De fait, on retrouve dans l'inventaire de Charles V, publié par Labarte, mention d'un monument à sujet analogue, qui y est dit fait par maistre Girard d'Orléans, peintre et sculpteur au service du Roi, de 1351 à 1355. Au centre est figurée la crucifixion, et de chaque

côté sont agenouillés les donateurs, Charles V et Jeanne de Bourbon. Sur les côtés la trahison de Judas, la flagellation, le portement de croix ; puis, la mise au tombeau, la descente aux enfers, l'apparition à la Madeleine. Le style des personnages est de la plus grande noblesse, et bien digne d'un des plus grands artistes du XIV[e] siècle[1].

On peut rapprocher de ce monument fameux, une mitre en soie blanche peinte en noir, dite mitre de l'ancien Temple, conservée aux Archives nationales, ainsi que la mitre de l'abbaye d'Oignies.

La broderie avait pris dès lors un si grand développement, qu'elle s'appliquait à toutes les parties du vêtement, jusqu'aux chaussures et aux gants, si bien, nous dit Quicherat, que toute bonne maison en était venue au XV[e] siècle à avoir son brodeur à l'année.

La préoccupation de teindre les fils et les étoffes était devenue le grand souci des artistes, et un Parisien, Jean le Bègue, allait en 1410, en Italie, jusqu'à Bologne, étudier la composition des couleurs. C'est au XV[e] siècle que le teinturier Jean Gobelin fondait sur les bords de la Bièvre un atelier que ses descendants devaient illustrer.

En 1462, René d'Anjou, devenu roi de Naples et des Deux-Siciles, donnait à la cathédrale d'Angers des ornements magnifiques qui lui coûtèrent 40.000 écus. Ils avaient été exécutés par un célèbre brodeur d'Avignon, nommé Pierre du Vaillant, auquel il permit de porter le nom de « peintre du roi de Sicile ». Ces ornements, dédiés à messire saint Maurice, patron de la Cathédrale, comprenaient une chasuble, une tunique, une dalmatique, une chape et un parement d'autel. L'inventaire du chapitre les désigne du terme de « grande broderie ». L'histoire de saint Maurice y était représentée.

De la même époque est une chasuble remarquable, possédée par l'église de Naintré, près de Châtellerault ; sur l'orfroi de devant est figuré saint Thomas, et au-dessous un archevêque, vêtu d'une chasuble, tient une croix processionnelle. Sur la croix du dos la sainte Vierge assise, tenant l'enfant, domine saint Jacques le Majeur et sainte Barbe.

Partout où s'établissait une cour princière ou royale, s'organisaient immédiatement des ateliers de brodeurs. Charles VII s'installa à Bourges, aussitôt Colin Jolye, brodeur, exécute une splendide chape pour le roi.

Louis XI, fixé à Tours, y faisait travailler un brodeur du nom de Jehan de Moucy ; puis il s'avise de lui adjoindre des tisseurs de soie, et en

[1] Le parement de Narbonne est reproduit dans l'Histoire de la Peinture, par M. Hourticq, page 127 (Laurens, éd.).

1470, il fait venir tout une bande dirigée par François le Calabrais ; les métiers prospérèrent si bien qu'en 1456, un ambassadeur vénitien raconte avoir vu en Touraine 8.000 métiers travaillant aux soieries.

Les papes, à Avignon, avaient attiré plusieurs ateliers de chasubliers brodeurs, et c'est à l'un d'eux que s'était adressé le roi René. Comme nous venons de le voir, Charles VIII, en revenant d'Italie, ramène avec lui des



Cliché Alinari.

Mitre peinte en noir sur soie blanche, XIVe siècle (Musée des Archives Nationales).

ouvriers italiens, et M. de Montaiglon en cite même un, Pantaléon Conte, aux gages de vingt livres tournois par an. C'était à qui demanderait à Milan, à Venise, ou à Florence, des brodeurs. Les sujets les plus en faveur étaient les *Bucoliques* de Virgile, les *Métamorphoses* d'Ovide, les *Travaux d'Hercule*, en un mot les scènes mythologiques, et les hauts faits des grands hommes de Rome et d'Athènes.

Rien n'avait plus contribué à vulgariser les motifs de décoration, que ces livres de modèles et de patrons édités à Lyon, à Paris, à Venise ou à Milan, et qui furent bientôt, grâce aux progrès de l'imprimerie et de la

gravure sur bois, dans toutes les mains. Il en était de même de tous les cahiers de vases, de cartouches, de termes et d'emblèmes allégoriques, dessinés par du Cerceau et ses émules.

La flore est toujours une des grandes sources d'inspiration ; les fruits des vergers se mêlent aux fleurs, pour former des bouquets, des corbeilles, des guirlandes du plus bel effet. On ne cherche plus autant à faire vrai, qu'à bien composer et arranger les choses. Les histoires se compliquent et deviennent des tableaux : un coloris sommaire ne suffit plus dans les figures. Des statuts dressés à Paris en 1551, obligent les brodeurs à « emplir les visaiges et nuds de trois ou quatre soies pour le moins, teintes en carnation, et non de soies blanches ni de laineures, parce que les dites soies tainctes tiennent mieux les couleurs, et durent plus que les dites laineures ». De perfectionnements en perfectionnements, on parvint à faire des portraits, des tableaux admirables, et des orfrois d'or nué, d'un prix si considérable qu'il fallut bientôt y renoncer. Ce procédé consistait à lancer sur une couchure d'or des fils de soie polychromes, de manière à laisser par intervalles, réapparaître l'or. Ainsi sont traités : une superbe chape de drap d'or rouge de l'église de Béhuard (Maine-et-Loire), une chasuble et une dalmatique de l'église d'Embrun, une chape de l'église de Courrières (Pas-de-Calais), et une belle chasuble de la cathédrale de Beauvais, qui nous montre la mort de la Vierge ; célèbre encore est le parement d'or nué du musée de la porte de Hal, à Bruxelles.

Paris faisait fort bien vivre ses ateliers de brodeurs ; les vêtements, au XVIe siècle, n'étaient plus que broderies. Le velours noir, si à la mode sous Henri II, était orné de véritables nielles d'or, les robes de dames en étaient couvertes. Catherine de Médicis, à la mort de son royal époux, se fit faire un lit de deuil qui était une merveille de broderie et que Bonnaffé a décrit, en publiant l'inventaire des biens de la reine, à son décès, en 1589.

Quand Henri III fonda le 31 décembre 1578 l'ordre du Saint-Esprit, il établit des règles pour fixer les moindres détails du cérémonial. Tous les chevaliers portaient des manteaux et des vêtements de velours brodés d'or, « à fonds vert semez de flambes d'or en broderie plus plain que vuide, avec diverses figures des mystères de notre rédemption et aux armes du Roy fondateur ». La broderie marquait d'emblèmes spéciaux le chapeau, le manteau, le pourpoint, et jusqu'aux gants brodés d'un esprit d'or et d'argent, sur le dessus de la main. Les ornements portés par le clergé pour le cérémonial de l'ordre étaient aussi brodés du même



Broderie, art français XVIII[e] siècle (Musée des Arts Décoratifs. Don de M[me] Doistau).

emblème et d'une richesse extraordinaire. Le musée de Cluny a recueilli le dais, le parement d'autel de la chapelle du Saint-Esprit, et les manteaux des chevaliers. C'est certainement un travail exécuté à Paris.

Par lassitude des vêtements de velours sombre qu'on portait depuis un siècle, une réaction s'était produite en faveur des brocards et des brocatelles à ramages. Les dépenses folles des grands seigneurs ne diminuèrent pas. Malgré la simplicité d'Henri IV et de son ministre Sully, les élégants affichaient dans les cérémonies publiques un luxe inouï. Bassompierre, dans ses mémoires raconte qu'il fit faire pour le baptême de Louis XIII, un habillement de drap d'or à ramages brodés de perles qui lui coûta 8.000 écus de perles, et 6.000 écus d'étoffe et de façon. Ce qui ne fait pas moins de 160.000 francs. Henri IV dut réagir, il lança plusieurs édits contre les « clinquants » et les « dorures » L'édit le plus important fut celui de Louis XIII en 1629, « règlement sur les superfluités des habits », limitant les dépenses du costume, en même temps que celles de la table.

Mais ces édits ne visaient que les habits de cour : la production des vêtements religieux demeura aussi considérable, et le roi Louis XIII lui-même commandait en 1619 à Alexandre Paynet, son brodeur, de superbes ornements brodés, pour être offerts à l'église du Saint-Sépulcre de Jérusalem. Les ornements brodés donnés par Louis XIII et par ses successeurs à la cathédrale de Reims, y existent toujours, et font le plus grand honneur à la broderie parisienne. Dans une chasuble donnée à l'église Saint-Rémy de Reims, au centre de la croix, un tableau d'or nué (procédé qui était alors bien rarement employé) d'une très grande finesse, montre saint Rémi recevant la sainte Ampoule.

Sous Louis XIV le luxe déployé à Versailles dépassa tout ce qu'on avait vu jusqu'alors. Le roi avait lui-même plusieurs brodeurs attachés à sa personne, et dont on retrouve les noms mentionnés dans les comptes. Mais il en entretenait d'autres qu'il avait fait installer aux Gobelins, à côté des ouvriers en tapisserie. C'étaient Simon Fayette et Philbert Balland, chargés de broder les tentures, portières, rideaux et meubles ; le premier avait la spécialité des figures, et le second des paysages. On trouve constamment leurs noms mentionnés dans les *Comptes des bâtiments du Roy*, publiés par M. Guiffrey. Les dessins employés pour ces beaux tissus avaient tous une grande allure, noblesse d'attitude dans les personnages représentés, richesse de l'ornement floral, savant arrangement des motifs symboliques, comme le soleil royal et les trophées. Toutes ces somp-

tueuses broderies des costumes et de l'ameublement, on les retrouve dans les portraits de Rigaud et de Largillière, dans les gravures de Nanteuil, de Léonard Gautier et de Pierre Simon.

BIBLIOGRAPHIE

Bock. *Les trésors sacrés de Cologne*, Paris, Morel, 1862.
— *Liturgischen Gewander.*
Farcy (Louis de). *La broderie du XIe siècle à nos jours*, Angers, 1890, et supplément 1900.
Lefébure. *Broderies et dentelles*, Paris, 1887 (Bibliothèque de l'enseignement des Beaux-Arts).
Venturi. *Storia del arte Italiana* (ii, iii, iv), Hœpli, Milan.
Falke (Otto Von). *Illustrierte geschichte des kunstgewerbes*, Oldenburg, Berlin, 1907.
Pératé (André). *Exposition des tissus à Rome* (Gazette des Beaux-Arts, 1887).
Marquet de Vasselot (Jean). *La collection Martin le Roy*, vol. IV, Paris, 1908.
Spitzer (La Collection). *Catalogue*, E. Lévy, Paris. 1889.
Madrid (Esposicion Europea de). Madrid, 1903.
Comte (Jules). *La tapisserie de Bayeux.*
Marignan. *La tapisserie de Bayeux*, Paris, Leroux, 1903.
Huish. *Samplers and tapestrys embroideries*, London, 1900.
Barber. *Some drawings of ancient embroidery*, Londres, 1880.
Lozzi. *Le tapezziere ed i ricami antiehi*, Bibliofilo, 1882.
Le Breton. (*Broderies anciennes à l'exposition de l'Union des arts décoratifs*, Gazette des Beaux-Arts, 1882.
Alford. *Needlework as art*, London, 1886.
Bertaux. *Trésors d'Eglises* (Mélanges d'archéologie et d'histoire, 1897).
Fjoulkes. *Notizie da Londra*, L'arte, 1905 (Exhibition of Burlington Club).

TROISIÈME PARTIE

LA TAPISSERIE

CONSIDÉRATIONS GÉNÉRALES

Le sens du mot tapisserie. — L'usage des tentures. — La tapisserie de haute lisse. Les conditions décoratives de la tapisserie.

Je crois qu'il est bon, avant d'entamer un pareil sujet, de s'entendre sur le sens du mot « tapisserie », car son extension ou son resserrement délimiteront pour nous le champ d'étude, et il est clair que c'est faute d'une bonne et nette définition que des historiens excellents de la tapisserie se sont perdus dans des développements à côté, et ont mêlé et confondu des sujets qu'il eût été nécessaire préalablement de dissocier.

Nous ne nous occuperons ici que du tissu spécial que l'on a exécuté avec des laines sur les métiers de la haute et de la basse lisses, et qui se distingue des étoffes tissées et brodées de nos jours, en ce qu'il constitue toujours un ouvrage fait à la main, et non pas au moyen d'un mécanisme répétant à l'infini un même motif.

Si nous donnons au mot « tapisserie » ce sens limitatif, il n'en fut pas toujours ainsi, et il est acquis qu'au moyen âge on se servait de ce terme générique pour parler des tentures de tous genres qui étaient destinées à décorer les églises, les palais, ou les appartements privés. C'est ainsi que des historiens avisés, Viollet-le-Duc, de Ronchaud, Eugène Muntz, servis par une abondante érudition, et voulant faire l'histoire du tissu à travers les âges, se sont servis du mot « tapisserie » que leurs études du moyen âge leur avaient rendu familier, pour parler, sans s'en douter, des étoffes les plus radicalement dissemblables dont chaque peuple et chaque civilisation s'étaient servis.

L'extension abusive du mot à des travaux qui ne sont nullement du

domaine de ceux que nous voyons pratiqués de nos jours, peut être constatée dans la qualification qui fut, par tradition, donnée à la célèbre tenture de Bayeux dénommée « tapisserie de la reine Mathilde », et qui est tout simplement une broderie sur toile. Supposez ce monument textile disparu, n'étant parvenu à notre connaissance que par les textes, les érudits y auraient vu un des plus anciens monuments de la tapisserie en France.

Il eût été certes intéressant de pouvoir faire remonter à une aussi haute origine, le XIe siècle, les débuts de la tapisserie dans notre Occident ; mais il faut en prendre son parti, et quand nous essaierons de préciser sinon le point initial, du moins les plus anciens essais en ce genre d'industrie artistique que nous connaissons, il nous sera impossible de remonter plus haut que le XIIIe siècle, époque pour laquelle nous possédons non seulement des documents écrits absolument probants, mais aussi quelques rares monuments.

Il n'est pas sans intérêt de se demander quel usage on fit au moyen âge des pièces de tentures de quelque tissu qu'elles fussent, et plus tard à partir du XIVe siècle, des tapisseries elles-mêmes. Il y a là une adaptation de ces choses à la décoration intérieure sur laquelle il est bon de dire quelques mots : d'autant plus que nous pouvons nous appuyer sur un assez grand nombre de textes, et sur d'assez nombreuses représentations figurées.

C'est une question, qui plus encore peut-être que l'étude des monuments mêmes, préoccupait au plus haut point Viollet-le-Duc. Il aimait infiniment à reconstituer les choses, à faire revivre des ensembles, à se servir d'un élément isolé pour en rapprocher immédiatement un ou plusieurs autres réels ou imaginatifs ; et on peut vraiment dire de lui qu'il fut le Cuvier de l'archéologie. Aussi la tapisserie, étant donné le rôle qu'elle avait joué dans la décoration des appartements, devait-elle tenter sa sagacité, et il lui a consacré un long article dans son *Dictionnaire du Mobilier français.*

Dès les premiers temps du moyen âge, à une époque où rien n'autorise à affirmer qu'il existât déjà des tapisseries de haute lisse, l'usage était de faire déjà un large emploi de grandes pièces de tissus, dont on décorait à profusion les églises, soit comme tapis de pieds, soit comme tentures : bien entendu dans tous les documents écrits anciens, ces pièces d'étoffes portaient le nom de « tapis et tapisseries », sur lesquels nous

savons à quoi nous en tenir. Dans les châteaux et les appartements, les salles de parement ou de parade étaient tendues le plus souvent d'étoffes, ou tout au moins de toiles peintes. Disons un mot en passant, de ce genre de tentures qui fut ordinaire au moyen âge. On commençait par coucher un encollage assez épais sur le tissu, à peu près comme le font nos décorateurs de théâtre, et sur cet apprêt on peignait soit des sujets, soit des ornements. Il était fréquent qu'on décorât les rues de toiles peintes, lors des grandes solennités publiques. Grégoire de Tours dit qu'à l'occasion du baptême de Clovis, les rues de la ville de Reims étaient ombragées de toiles peintes, « telis depictis adumbrantur plateæ ». Reims possède encore aujourd'hui, en son musée, tout une série de vingt-quatre toiles peintes. provenant de son Hôtel-Dieu, représentant la mise en scène du théâtre des confrères de la Passion. Ces toiles sont d'époques diverses, dessinées d'un trait de bistre, les bordures de feuillages déchiquetés rappellent la flore du gothique flamboyant, les plus anciennes pouvant être du temps de Charles VII, les autres de Louis XI, Charles VIII et Louis XII.

Nos collections, nos églises ou nos châteaux ne possèdent pas de fragments de tenture de toile peinte antérieurs à cette époque, et nous ne pouvons par conséquent avoir qu'une idée bien vague du genre d'ornementation qui s'y trouvait pratiqué.

Aux temps du haut moyen âge, l'emploi était assez généralisé des pièces de tentures suspendues, en guise de grandes portières, pour séparer les pièces d'un appartement, ou même pour diviser une chambre. Frodoard rapporte que saint Rémy laissa par testament à l'évêque son successeur « trois tapis qui servent les jours de fêtes à fermer les portes de la salle du festin, du cellier et de la cuisine ». Cette coutume des portières se perpétua d'ailleurs longtemps, puisque Saint-Simon, racontant la scène qui, au château de Marly, précéda la mort de Monsieur, frère du Roy, remarque que le cabinet de Louis XIV n'était pas fermé par des vantaux de bois, mais seulement par des portières, ce qui permit à tous les courtisans, et même aux gens de service, d'entendre la querelle des deux princes.

Un autre usage, aux premiers temps du moyen âge, consistait à dresser autour des lits des tentures dont la disposition mérite d'être remarquée. C'était comme une sorte de tente, dont la partie supérieure était fixée à une tringle de bois et de métal, et qui tombait des deux côtés, avec une ouverture permettant d'entrer dans le lit, à peu près comme les moustiquaires qui sont en usage dans les pays du midi. Une miniature d'un manuscrit célèbre, celui d'Herrade de Landsberg, qui était conservé

à la Bibliothèque de Strasbourg, et qui y fut détruit lors du grand incendie de 1870, représentait une scène, la mort d'Holopherne, où Judith écartait la tenture du lit pour couper le cou d'Holopherne avec un immense glaive.

Quand on arrive au XIVe siècle, nous pouvons être certains, si nous relevons dans des inventaires ou dans des comptes le terme « tapisserie », que nous avons affaire à des tapisseries de haute lisse, et leur emploi à cette époque devint pour ainsi dire général. Les salles de châteaux avaient des clous à crochet qui servaient à suspendre ces tapisseries maintenues seulement à la partie supérieure, tombant jusqu'au sol, et masquant les portes, qui parfois encore n'étaient pas munies de vantaux. Derrière ces tapisseries on pouvait se cacher ; aussi chaque fois qu'on voulait être assuré d'être seul, avait-on soin de tâter les tapisseries autour de la pièce. Une autre coutume consistait aussi, à l'occasion des fêtes publiques, des entrées de rois ou de reines, à tendre des tapisseries dans les rues devant les maisons ; cette coutume de tendre d'étoffes les rues dans certaines occasions, existe encore en Espagne, surtout à Madrid.

Les grands seigneurs, les princes, les capitaines, ne se faisaient pas faute d'emporter aussi quelques pièces de tentures dans leurs bagages, quand ils partaient en expédition et en guerre. Ces tentures servaient dans les camps à l'ornementation de leurs tentes. C'est ainsi que Charles le Téméraire promenait toujours avec lui en campagne quelques-unes des plus belles tapisseries de la maison de Bourgogne, et qu'à Granson, à Morat et à Nancy, ses vainqueurs trouvèrent sur les champs de batailles des tentures du plus haut prix qu'il avait abandonnées dans sa fuite.

A considérer le rôle décoratif que joua la tapisserie au moyen âge et à la Renaissance, à consulter les monuments figurés, peintures, gravures où elle se trouve représentée, il est bien certain que son caractère était d'être flottante ou drapée, qu'elle décorât les murs, les lits, les dais ou les trônes. Dans ces conditions, et comme le sujet pouvait être coupé par un ou plusieurs plis, il importait que dans l'ordonnance de la composition les règles de la symétrie ne fussent pas régulièrement observées. Il n'était pas mauvais non plus que les figures dans ces compositions, fussent parfois un peu pressées, que ce fût un peu tassé, afin que l'effet étant rompu par les plis, il apparût toujours un certain nombre de ces figures d'un si grand caractère et vêtues de si beaux costumes, au hasard des chutes de l'étoffe.

Ces conditions de présentation ne furent plus du tout les mêmes aux deux siècles suivants. La tapisserie n'est plus drapée ou flottante, elle est tendue sur un châssis, ou elle garnit un panneau; elle présente de la sorte aux regards une surface unie, et est destinée à jouer le rôle d'un grand tableau exécuté en matières textiles. Les conditions de la composition sont changées du tout au tout. Il est nécessaire alors qu'il y ait de l'atmosphère ; on n'échappa même pas au souci d'y mettre de la perspective, ce dont se souciaient peu les artistes des âges précédents. Les figures n'y sont plus tassées et pressées, mais se meuvent au contraire dans des compositions plus libres. D'ailleurs les cartons de tapisseries des XVII[e] et XVIII[e] siècles furent toujours demandés à des peintres célèbres de l'époque, qui y apportèrent leurs procédés de composition picturale, et ne songèrent nullement à se dédoubler. Beaucoup de ces tapisseries sont de véritables tableaux, et souvent, il faut le reconnaître, infiniment supérieurs aux peintures des mêmes maîtres. La coloration subtilement délicate de certaines tapisseries d'après Boucher, en fait des œuvres infiniment plus raffinées que la plupart de ses œuvres de peinture. Mais par toutes ces qualités relatives, qui ne voit que de semblables travaux sont inférieurs à tout ce qu'avaient cherché les artistes du XV[e] siècle, moins soucieux de nuances et de délicatesse, nullement préoccupés de rivaliser avec les peintres, mais épris de colorations vigoureuses et riches, et recherchant avant tout le caractère dans les figures, et la fantaisie naïve et savoureuse quand ils interprétaient la nature, flore ou animaux?

Il est une des lois de l'œuvre dessinée ou peinte, que les tapissiers du XVIII[e] siècle ont continué à respecter, et dont ne s'occupaient pas les tisserands du moyen âge, c'est la perspective, qui semble ouvrir une vue sur le dehors, alors qu'on doit toujours sentir que la tapisserie recouvre une surface solide qu'elle voile. Une perspective bien observée a pour résultat de paraître creuser, crever même la surface qui la porte. Pour y remédier, il faut placer la ligne d'horizon très haut, et fausser ainsi la perspective, parce qu'une perspective mal observée, en détruisant la succession logique des plans, ramène ceux-ci à une verticalité, qui, transformant la tapisserie en une sorte de rideau, empêche qu'elle ne troue la surface qu'elle recouvre. Les Chinois et les Japonais avaient admirablement compris cela, soit dans les grands paravents de laque, soit dans les paravents gouachés qui sont leurs grandes œuvres de décoration. Certains détails, dont on ne pénètre pas de suite la raison, aident à produire ces illusions nécessaires. Les fleurs, les feuillages, les vols d'oiseau présen-

tés verticalement, revêtent un aspect décoratif qu'ils cessent d'avoir dès qu'on les dessine sur un plan horizontal, tels d'ailleurs qu'ils s'offrent à nos regards dans la nature. C'est ainsi, en traçant sa ligne d'horizon haute, en faussant la perspective par l'inobservance des points de fuite, qu'un dessinateur de carton de tapisserie enlève à sa composition une apparence de profondeur, et lui conserve l'aspect d'un décor.

Une autre règle qui régit l'œuvre de tapisserie, est de ne point accentuer le modelé des personnages ou des accessoires que comporte la composition. Il faut éviter les effets de clair-obscur, et il est essentiel que des ombres marquées ne viennent pas rompre la lumière uniforme et claire dont toute la composition doit être baignée. La beauté d'une tapisserie est de ne comporter que le minimum des tons neutres, gris et ternes, qui seraient en contradiction avec l'éclat et l'air de fête qu'une tenture doit toujours apporter dans un appartement.

Quant au modelé nuancé ou dégradé dont le peintre sait tirer de si heureux effets, il faut que le dessinateur d'un carton de tapisserie s'en défie au plus haut point. Il est contraire à la matière même de la tapisserie. La contexture même du tissu, sa surface striée et qui se grippe dès que l'étoffe a un peu vieilli, s'oppose à ce qu'on la contemple de près ; il y faut un certain recul. De là une nécessité de procéder par masses bien visibles, et de faire usage autant que possible de tons francs. D'ailleurs la recherche de dégradations délicates nécessiterait des laines de nuances fines intermédiaires, aux couleurs rompues, et ce sont celles qui résistent le moins aux influences atmosphériques. Elles sont appelées à disparaître, ou du moins à tomber, avant que les couleurs franches aient même commencé à baisser. On s'en aperçoit fort bien dans les belles tentures d'après Boucher, où les colorations des visages de femmes offrent des délicatesses si suaves. Leur fraîcheur varie beaucoup selon que ces tentures sont exposées depuis longtemps à la grande lumière sur des murailles d'où elles n'ont pas bougé, ou selon qu'elles sont restées longtemps pliées dans l'ombre d'un magasin.

Il ressort de ces quelques considérations que l'œuvre de tapisserie est une œuvre tout à fait à part des autres arts, et totalement indépendante de la peinture. C'est une vérité qui, au premier abord, semble un truisme, et qui ne l'est cependant pas ; puisque nous entretenons depuis deux siècles une manufacture qui de royale est devenue nationale, et où l'on n'a jamais cessé de faire des tapisseries qui ressemblent à des tableaux.

CHAPITRE PREMIER

TECHNIQUE

En limitant le terme de « tapisseries », comme nous l'avons dit, aux procédés de la basse et de la haute lisses, il nous reste à expliquer brièvement ce que sont ces deux techniques. Nous confondrons les deux procédés de la basse lisse ou travail sur un métier horizontal, et de la haute lisse ou travail sur un métier vertical, parce qu'en fait il est extrêmement difficile de rendre par des mots les détails techniques d'un pareil travail ; rappelons seulement que la tapisserie de haute lisse s'exécute sur un métier composé de deux cylindres horizontaux (ensouples) reliés par de solides montants de chêne verticaux, et que ces deux cylindres portent tendus verticalement un ensemble de fils qu'on nomme la chaîne. Ces fils sont divisés en deux nappes distinctes, fils impairs et fils pairs, ces derniers formant la nappe d'arrière, les deux nappes étant séparées par un grand bâton de verre. Chaque fil d'arrière porte une cordelette munie d'un anneau qu'on nomme *lisse*, et qui est à portée de la main. Tous ces anneaux passés dans une même perche peuvent être ainsi ramenés en avant, et dans ce mouvement l'ouvrier armé de la broche chargée de laine ou de soie, opère le croisement de la chaîne avec la trame dans des mouvements successifs d'allée et venue, qui ont pour but de couvrir les fils de chaînes d'après un dessin du sujet préalablement tracé sur cette chaîne.

L'intérêt qui s'attache à un travail de ce genre est manifeste. C'est une exécution à main humaine, traduisant par des moyens personnels et originaux une œuvre proposée, alors que dans le tissage mécanique, la machine répète aveuglément le même motif. De plus le tapissier conserve une liberté d'interprétation qui ne doit pas faire de lui un servile copiste. Aux époques où cet art fut le plus dignement pratiqué, il traduisait, transposait le carton qui lui était soumis, et en tirait quelque chose

de tout à fait original et personnel, tout en respectant les formes et l'ordonnance même du dessin.

Une des difficultés de ce travail, c'est qu'il est rarement l'œuvre d'un seul, et que plusieurs artistes sont associés à l'exécution d'un même travail ; au cours de ce travail, aucun ne le verra dans son ensemble, chacun travaillant fragmentairement sur son morceau détaché. Et il faut que chacun attende l'achèvement complet pour que la tapisserie déroulée révèle à tous ceux qui y ont collaboré qu'ils n'ont au cours de ce long travail commis aucune maladresse, ni subi aucune défaillance.

CHAPITRE II

HISTORIQUE

Les origines de la tapisserie de haute lisse. — L'organisation des Corporations. — Tapissiers sarrasinois. — Tapissiers nostrez. — Les textes anciens où il est question de tapisserie.

Il semble bien que le métier de basse lisse ait été connu et employé avant le métier de haute lisse. On ne le trouve anciennement désigné que sous le nom de tapisserie à la marche, du nom des pédales ou marches à l'aide desquelles l'ouvrier séparait les fils de chaîne. Les termes dans lesquels on parle de la nouvelle industrie de la haute lisse impliquent l'antériorité déjà ancienne du métier à pédaler. Toutefois jusqu'à la fin du XIII[e] siècle, dans les actes authentiques et officiels, on ne peut distinguer nettement l'œuvre du tapissier et celle du tisserand.

Rien n'est plus obscur, pour établir les origines de la tapisserie de haute lisse, que la période qui précède son complet épanouissement dans les pays septentrionaux. A quelle date faire remonter l'introduction de cette fabrication? Quels en furent les initiateurs et les maîtres? On a compulsé des monceaux de documents, consulté les archives, et jusqu'à ce jour le question est demeurée sans réponse. Cependant il est difficile d'admettre qu'un art que nous voyons atteindre du premier coup un développement inouï, basé sur des certitudes de métiers absolues, soit né de rien ; que nous ne puissions surprendre le secret de ses tâtonnements, le lent cheminement de ses formules techniques et décoratives, il ne s'en suit pas que ces tâtonnements ne se soient pas produits.

Dans l'obscurité de ces questions, il est vain de discuter si le métier de haute lisse est une découverte de l'industrie occidentale, ou si c'est une importation orientale. Nous avons suffisamment constaté que l'Orient avait à peu près tout connu, au point de vue de l'industrie textile, et qu'il s'était servi à peu près de tous les outils, pour repousser *a priori* la démons-

tration qui consiste à le considérer comme l'initiateur du monde occidental à ce point de vue particulier. Il est du reste une époque où l'on conçoit très bien que l'influence considérable de l'Orient sur l'Occident ait bien pu s'étendre à cette branche de l'art industriel, c'est l'époque des croisades. Les croisés étaient partis de pays encore endormis dans la barbarie, où seuls les couvents avaient continué à pratiquer les arts décoratifs, derrière leurs murailles fortifiées. Quand ils revinrent, ils apportaient avec eux des idées nouvelles, et de nouvelles façons de sentir.

Et tout d'un coup s'accomplissait alors une grande révolution sociale, l'affranchissement des communes, et le réveil de l'esprit municipal. L'absence des seigneurs servit beaucoup au succès des revendications communales. Les chartes d'affranchissement furent vite conquises, et il fallut alors en préparer la défense. Ce furent les corporations qui, en se constituant, s'y prêtèrent. Elles s'organisèrent, et soucieuses avant tout de vivre et d'agir, elles ne se préoccupèrent pas de fixer par écrit leurs règlements. La rédaction du livre des Métiers ne date que du règne de saint Louis, et il n'est pas douteux que ce fut bien antérieurement que s'élaborèrent les statuts de ces communautés ouvrières. Peu importe d'ailleurs qu'elles se soient constituées au début du mouvement communal ou plus tard; ce qui est certain c'est qu'elles existaient bien avant le règne de saint Louis, et que la corporation de tapissiers en particulier était puissante et respectée au commencement du XIV[e] siècle; et cependant nous ne connaissons rien des essais, des luttes qui nécessairement ont précédé la constatation officielle de son existence. Le plus ancien document corporatif qui concerne les tapissiers en France est le livre des Métiers d'Étienne Boileau, prévôt des marchands de la ville de Paris, rédigé vers 1250, publié par Depping en 1837, et par Lespinasse et Bonnardot en 1879. On y trouve, à côté de tous les autres ouvriers du tissu, mentionnés les tapissiers « sarrasinois » et les tapissiers « nostrez ». Jusqu'ici on n'a jamais bien défini ces deux termes; sarrasinois semblerait s'appliquer, d'après l'opinion généralement admise, aux tapis velus à la façon des Orientaux, tandis que nostrez désignerait les tapis ras. Un tapissier du XVII[e] siècle, Pierre Dupont, prétend que l'art de fabriquer ces tissus aurait été révélé aux artisans français par les Sarrasins faits prisonniers par Charles Martel en 726; quant aux tapissiers *nostrez*, d'après un document de 1756 cité par Havard, il semble bien qu'il veut dire ici « notres, indigènes, nationaux ».

Aucune mention des tapissiers à la marche; ce qui semblerait indiquer

qu'ils se faisaient admettre chez les tapissiers nostrez, dont le règlement était le moins sévère, pour exercer librement leur profession.

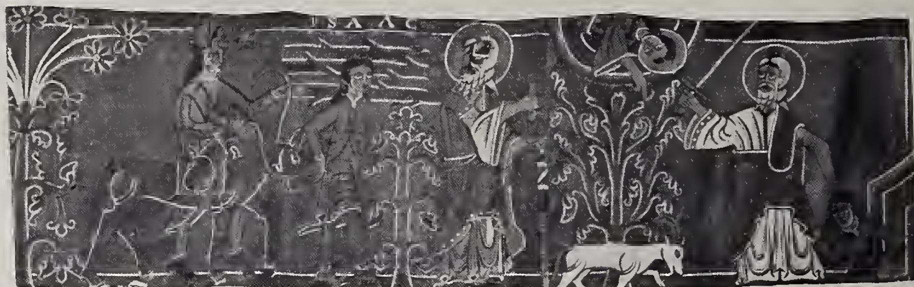
Les statuts des tapissiers sarrasinois, dont le groupement en corporations daterait de la fin du XIIIe siècle, sont confirmés par Pierre le Jumeau, garde de la prévôté de Paris en 1290, et il n'y est encore nullement question des tapissiers de la haute lisse. C'est seulement dans une addition datée du 10 mars 1303, qu'apparaît pour la première fois ce mot « de haute lisse », « dix ouvriers de la haulte lisse s'engageant pour eux et pour tout le commun de leur mestier », si bien qu'il n'y a plus qu'une seule communauté, « les maitres et marchands tapissiers de haulte lisse, sarrasinois et rentraiture ».

Dans toute discussion archéologique, deux sources d'informations doivent être utilisées tour à tour : les textes écrits et les monuments, c'est-à-dire pour ce qui nous intéresse, les documents et les fragments de tissus encore existants. Pour les textes écrits, nous avons vu avec quelle prudence doit être interprété le terme « tapisserie ». De plus les textes sont très rarement contemporains des monuments dont ils parlent ; autre motif de ne les point admettre les yeux fermés. Nous voulons bien citer comme les autres historiens de la tapisserie quelques-uns de ces textes, mais sans en tenir un compte autrement rigoureux.

Sachons donc que, dès la fin du VIIIe siècle, Radon, abbé de Saint-Vaast, près Arras, reconstruisant son église, y fit faire des magnifiques tapisseries, — et un cartulaire du temps de l'abbé Martin Ier, dans la deuxième moitié du XIIe siècle donne l'inventaire de nombreuses tentures ; — d'après l'abbé Lebœuf, que saint Angelme, évêque d'Auxerre, aurait fait exécuter vers 840 un grand nombre de tapis pour son église ; — qu'au Xe siècle, vers 985, l'abbé Robert, à l'abbaye Saint-Florent de Saumur, aurait acquis ou fait fabriquer des tapis de laine, et qu'en 1133, un abbé de cette même abbaye, Mathieu de Loudun, aurait enrichi le chœur de son église de tentures représentant les vingt-quatre vieillards de l'Apocalyse, et la nef de panneaux où des bêtes féroces étaient représentées ; — qu'au XIe siècle, en France même à Poitiers, il aurait existé une manufacture de tapisseries qui auraient été des plus appréciées, puisqu'un évêque italien, en 1025, aurait chargé Guillaume, conte de Poitou, de lui expédier un tapis « tapetum mirabile ; — un peu plus tard, un abbé de Saint-Riquier, Jervin qui gouverna l'abbaye jusqu'en 1075, achetait ou commandait des tentures pour orner son monastère. — Un document de 1464 parle enfin d'une tenture « Cortina sentapecium », qui était alors

considérée comme très ancienne, à l'abbaye de Murbach en Alsace, dans laquelle on voyait des empereurs accordant des privilèges aux abbés de ce monastère, avec les inscriptions correspondantes; de ce fait que la série des empereurs s'arrêtait à Henri V, qui mourut en 1125, on en a déduit que ce pouvait être une tenture du XII[e] siècle.

Eug. Muntz, enfin, dans une étude parue dans l'Art en juin 1882, donnait les noms de Méginwart, de Weltinburgh, et de ses frères Gerwick et Chounrod, qualifiés « tapetiarii » dans un acte où le premier apparaît comme témoin au couvent de Schefftlar en Bavière, entre 1164 et 1200, alors qu'en 1177 Fredericus « tapifex de familia ecclesiæ » apparaît au couvent de Chiemsee, et Aschwin « tapetiarius » au couvent de Wechenstephan entre 1182 et 1197.



Tapisserie. Allemagne XIIIe siècle (Dôme d'Halberstadt).

CHAPITRE III

PÉRIODE ARCHAÏQUE

Premiers essais présumés en Allemagne. — Confusion entre tapisseries et tapis.

Ces citations une fois faites, et sans nous y arrêter plus longtemps, voyons un peu ce qui nous reste comme témoins de ces époques anciennes, et qui ait pu être revendiqué par quelques-uns comme documents à l'actif des primitifs ateliers de la haute lisse.

Un des plus anciens vestiges connus de l'art du tapissier sur lesquels les historiens de la tapisserie ont exercé leur critique, est un morceau de tissu qu'a possédé jadis l'église Saint-Geréon de Cologne, et dont les fragments vendus par le chanoine Bock ont été partagés entre le musée des tissus de Lyon, le musée de Nuremberg, et le Kensington Museum. C'est un tissu en laines de plusieurs couleurs. La chaîne de l'étoffe dans les parties dégradées apparaît en un assemblage serré de fils de chanvre naturel et fortement tors. De grands médaillons sur un fond brun bleuâtre représentent en tons blancs d'ivoire, la lutte du griffon ailé avec un animal au sabot fendu, sorte d'antilope ; le tout traité décorativement avec une grande stylisation. Le corps des bêtes y apparaît ceint de bandes, leurs cuisses portent l'écusson que nous avons si souvent rencontré dans les tissus de soie orientaux. Darcel, un de ceux qui l'étudièrent, y voyait une tapisserie du XIIe siècle au plus tard, fabriquée en Occident sous l'inspiration de l'Orient. Un Allemand, M. Essenwein lui assignait au contraire

une origine purement byzantine. L'exécution très rudimentaire de ces morceaux, accusant l'inexpérience des artisans et la grossièreté des procédés, indique seulement la force persistante de thèmes byzantino-sassanides dans un atelier de tisserands occidentaux, à une époque imprécise.

Eug. Muntz était d'avis que les tapisseries conservées au dôme d'Halberstadt pouvaient revendiquer une origine aussi ancienne que le xiie siècle. Cette suite comporte trois séries (chaque pièce mesurant de 9 mètres à 10 mètres de longueur sur 1^{m},12 de hauteur, par conséquent plutôt des



Tapisserie. Allemagne xiiie siècle (Dôme d'Halberstadt).

bandes destinées à être suspendues au-dessus des stalles du chœur, comme c'était l'usage), la série du roi Charlemagne avec les quatre philosophes, la tenture des anges, et la tenture des apôtres. Les scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament s'y mêlent aux sujets empruntés à l'Antiquité païenne. Les figures de Jésus trônant entre les archanges et les apôtres, les scènes d'Abraham et d'Isaac, et de l'archange Saint-Michel, celles de saint Georges et de Charlemagne tiennent compagnie à celles de Senèque et de Caton. Des maximes morales en latin se lisent sur des banderoles. Les couleurs se réduisent au minimum ; un trait brun dessine les contours, et accuse le dessin d'une ligne très accentuée, absolument comme dans les vitraux le plomb cerne le dessin des figures d'un trait ferme et précis. Le chanoine Bock, qui s'occupa jadis de ces tentures, les croyait du xie siècle, Kugler après lui les crut de la fin du xiie siècle. Je serais volontiers de l'avis du Dr Lessing et de von Falke pour les croire de l'extrême fin du xiie siècle ou du commen-

cement du XIIIe siècle, et vraisemblablement sorties d'un atelier Saxon, peut-être d'Halberstadt même.

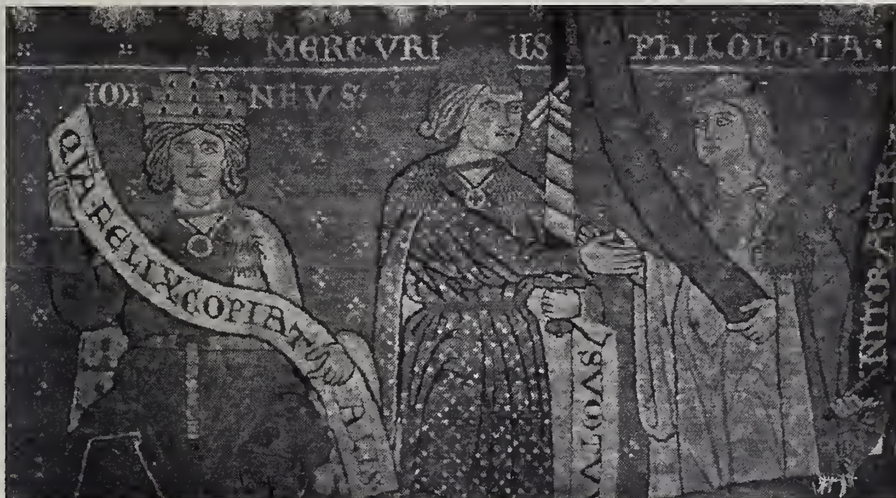
Aurons-nous plus de certitude avec cette tenture que l'on dit avoir été exécutée vers 1200 par l'abbesse de Quedlimbourg, Agnès II (1184-1203), avec l'assistance de ses nonnes ? L'érudit allemand qui le premier la signala, Kugler en fit une description enthousiaste, puis il déclara ensuite que la pièce était tissée. Nous verrons quel cas nous devons faire de son examen. Ces tentures ont malheureusement beaucoup souffert, ayant longtemps servi de tapis de pieds dans l'église abbatiale de Quedlimbourg. Les morceaux qu'on a pu conserver (le plus grand mesure 3m,45) offrent un intérêt capital, non seulement par leur valeur d'art, mais aussi par leur technique qu'a fort minutieusement examinée le dernier historien du Trésor de l'abbaye de Quedlimbourg, M. Jean Marquet de Vasselot. Ce ne sont pas en effet des tapisseries, mais de véritables *tapis*, composés d'une forte trame en corde, dans laquelle sont nouées des touffes de laines égalisées ensuite avec des ciseaux, comme un velours.

Cette technique avait été empruntée aux Orientaux par les artistes du moyen âge, et les tentures de ce genre sont appelées dans les anciens inventaires « tapis velus d'outre-mer ». Ce sont d'ailleurs là des spécimens infiniment rares et précieux de cette technique. Ces tapis reproduisent les scènes ayant trait au mariage de Mercure et de la Philologie tirées du *Satyricon* de Marcianus Capella, ouvrage encyclopédique sur les arts industriels qui fut très populaire au moyen âge. Les morceaux sont au nombre de 5 : Marcianus tenant une banderolle avec « sors erit œqua tibi ». Mercure drapé dans un manteau flottant, Mantyce, Psyché, Sophia avec des banderolles à inscriptions. Les personnages sont sur fond bleu semé de croisettes jaunes ; la partie inférieure est bordée d'une frise de feuillages stylisés, et la partie supérieure d'une suite d'inscriptions. Le style des figures est remarquable, malgré la monotonie de certains gestes ; les nus étant traités avec une science déjà très réelle, et les draperies offrant des plis d'une savante disposition. C'est une des œuvres les plus curieuses de l'art gothique primitif en Allemagne, sans trace d'influence orientale, mais ce ne sont pas des tapisseries.

Malgré tout, et bien que la suite de Halberstadt, encore existante, indique bien qu'au cours du XIIIe siècle, à une date et en un point difficiles à préciser, les procédés de la haute lisse étaient connus et pratiqués en Allemagne, la question n'en demeure pas moins assez obscure et difficile à élucider, à cause même de l'ambiguïté des désignations, et de l'in-

suffisance des renseignements précis et contrôlables sur la nature des monuments. Ce dut être au début un art purement monastique, des documents du xiie siècle indiquent qu'on dut le pratiquer dans des couvents bavarois. Il ne dut devenir civil qu'à l'époque gothique. Et cependant un tapis norwégien du musée de Christiania nous révèle qu'à l'époque romane ce genre de tissu faisait déjà partie du mobilier civil dans le Nord. On y voit un cavalier armé comme dans la broderie de Bayeux.

Il existe d'ailleurs en Allemagne un certain nombre de suites de sortes



Cliché de M. J.-Marquet de Vasselot.

Tenture-tapis. Allemagne fin du xiiie siècle (Dôme de Quedlimburg).

de broderies de la première époque gothique, encore insuffisamment étudiées, dans lesquelles se trouve très souvent interprétée la légende de Tristan. On en a signalé au Dôme de Marburg, à la cathédrale d'Erfurt, au couvent de Lune près Lunebourg, types d'où sortirent sûrement les premières tapisseries.

D'ailleurs il n'est pas besoin de se retourner vers l'Allemagne, pour présumer que les procédés de la basse et de la haute lisses aient été pratiqués en Europe dès le xiiie siècle. Car si les textes qui nous parlent de ces procédés chez nous ne sont guère antérieurs au début du xive siècle, ils laissent toujours place à l'existence supposée et vraisemblable de métiers de tapisseries en France dès le xiiie siècle.

CHAPITRE IV

LA TAPISSERIE EN FRANCE ET EN FLANDRE AU XIVe SIÈCLE

PARIS ET ARRAS

Lutte de pré-apparition entre archéologues. — Les ateliers de *Paris*; celui de Nicolas Battaille, auteur de la tenture de l'Apocalypse d'Angers; sa parenté avec des manuscrits contemporains. — Les ateliers d'*Arras*: leurs travaux pour la cour de Bourgogne. — Les tapisseries faites pour Charles V et pour Philippe le Hardi.

Nous avons vu qu'avec le XIVe siècle, nous nous trouvions en face de documents d'archives qui ne nous permettaient plus de douter que la fabrication des tapisseries avait pris dans le nord-ouest de l'Europe, et plus précisément en se localisant sur les frontières de la Flandre et de l'Ile de France, un développement tout à fait surprenant, et que la célébrité des ateliers d'où sortaient ces belles tentures historiées allait se répandre dans les pays civilisés, où les besoins de luxe n'allaient pas tarder à en trouver l'emploi.

Le nom de « Arazzi » sous lequel vont dorénavant être désignées au moyen âge les tentures les plus précieuses, semble bien une constatation décisive de l'incontestable supériorité des tapissiers d'Arras. De nos jours encore, c'est sous ce vocable que sont désignées dans la langue italienne les tapisseries de haute lisse (arazziere, arazzieri). Et nous verrons bientôt quelle merveilleuse floraison eut à Arras cette industrie, dès le début du XIVe siècle. Mais des documents écrits nous prouvent qu'à la même époque les tapisseries de Paris étaient grandement appréciées elles aussi, et que les ateliers des deux provinces se firent alors une redoutable concurrence.

Disons en passant que cette discussion de priorité (s'il s'y est mêlé parfois une pointe de patriotisme, et si elle a pu enflammer l'opinion de quelques archéologues belges ou français) ne saurait vraiment nous pas-

sionner, et nous semble bien vaine. Il suffit de se rappeler que la Flandre et l'Artois sont demeurées provinces françaises jusqu'au traité de Madrid, c'est-à-dire en 1526, et que par conséquent, nous pouvons, même Français, tirer quelque juste fierté de la glorieuse fabrication des Arazzi, sortis des ateliers d'Arras.

Les recherches de M. Pinchart et du chanoine Dehaisne nous ont d'ailleurs appris que la comtesse Mahaut d'Artois, épouse du duc de Bourgogne, s'approvisionnait aussi bien dans les ateliers parisiens que dans ceux de l'Artois, ainsi qu'il appert de mémoires de dépenses de 1309 et de 1313 ; et quand on sait quel goût cette princesse professait pour les tapisseries, il n'est pas indifférent de noter son éclectisme.

Sans que la priorité que nous leur donnons ici prétende indiquer leur supériorité, nous nous occuperons tout d'abord des ateliers parisiens à l'aube de ce xivᵉ siècle qui allait être pour eux une ère de prospérité.

Ateliers de Paris. — Il est intéressant de compulser les registres de la taille de la Ville de Paris ; ceux de 1292 signalent déjà vingt-quatre maîtres tapissiers établis dans la ville, et dix autres sont nommés pour l'année 1302, ce qui indique assez quelle activité commençait déjà à régner dans cette industrie. C'est dans un acte daté du 13 octobre 1313 qu'on rencontre pour la première fois le mot « *haute lisse* » appliqué à une tapisserie. « Ysabiaus Courrée drapière qu'on ditde Halenne (Somme) donne quittance à Mathieu Cosset, receveur d'Artois, de la somme de 39 livres 16 sols parisis pour V draps ouvrés en haute lisse ». Ces tentures étaient destinées à l'hôtel de Robert d'Artois, fils de la comtesse Mahaut.

Des mentions dans d'autres actes d'un tapissier de Valenciennes en 1325, d'un autre de Saint-Omer, Jehan Herenc, en 1327, puis d'un autre encore, Nicolas de Reims, en 1328, indiquent bien que cette industrie se répandait peu à peu dans les provinces.

Sous le règne du roi Jean (1350-1364) trois noms reviennent fréquemment dans les comptes royaux ; Clément le Maçon, de 1351 à 1355, ne livre pas moins de 170 tapis de décoration très simple, semis de fleurs de lis ou armoiries de personnages ; Jehan du Tremblay en livre 32 et enfin Philippe Dogier 37.

Dans les derniers temps du règne de Jean II, apparaît le nom d'un tapissier qui va jouer un grand rôle dans l'histoire de cet art en France au xivᵉ siècle, c'est *Nicolas Battaille* ; il figure sur les listes d'imposition

mises sur les métiers de Paris, pour payer la rançon du roi de France. En 1375, il semble attaché à la personne et à la fortune du duc d'Anjou, l'aîné des frères de Charles V. L'inventaire du mobilier de Charles V qu'a publié Labarte, rédigé en 1380, nous apprend avec quelle passion le roi recherchait les tapisseries. Il en possédait 130 à armoiries, 33 grandes étaient au Louvre, où elles décoraient les murs. Les ducs d'Anjou, de Berri et d'Orléans, ses frères suivaient son exemple.

L'aîné, le duc d'Anjou, passe pour avoir été un amateur d'art tout à fait raffiné. Nous possédons l'inventaire détaillé de ses joyaux ; celui de ses tapisseries nous fait malheureusement défaut ; et il devait en posséder une remarquable collection. Dès 1375, Nicolas Battaille est installé à la petite Cour d'Angers jouissant d'une évidente faveur, et portant le titre de valet de chambre du duc, et dès le début les paiements qui lui sont faits sont fréquents et considérables. Entre temps il put même travailler pour le duc de Savoie, Amédée VI. Mais l'œuvre capitale de Nicolas Battaille, celle qui rend sa mémoire immortelle, c'est la merveilleuse suite de tentures de l'*Apocalypse*, conservée à la cathédrale d'Angers.

C'est à M. Guiffrey que revient l'honneur d'avoir retrouvé le nom de l'auteur de cette œuvre admirable, et toutes ses recherches et leurs résultats ont été consignés dans un opuscule paru à Paris en 1877.

Mais bien avant M. Guiffrey, d'autres archéologues s'étaient déjà occupés de cette suite si importante. L'éminent chartiste, M. Giry, avait même déjà fait à leur sujet quelques trouvailles bien intéressantes qu'il est utile de résumer. Dans le catalogue des livres de Charles V dressé en 1373 par Gilles Malet, on trouve « *Apocalypse* en français, toute figurée et historiée, et en prose ». En 1380, dans le recolement de la bibliothèque fait par Jean Blanchet, se trouve cette mention : « le Roy l'a baillée à M. d'Anjou pour faire son beau tappis ». M. d'Anjou c'est Louis Ier, roi de Sicile et duc d'Anjou, aïeul du roi René, et le beau tapis n'est autre que la tapisserie de l'*Apocalypse*. Si nous constatons par les comptes que la dernière pièce ne paraît avoir été faite qu'en 1490, il semble qu'il fallut un siècle pour arriver à bout de ce bel ouvrage. Le manuscrit dont s'agit porte le n° 403 du fonds français de la Bibliothèque Nationale, et Paulin Paris et M. Léopold Delisle l'ont identifié comme étant bien l'*Apocalypse* de Charles V. L'histoire de ce manuscrit (détail amusant) prouve que le prêt des livres fut toujours très chanceux : le duc d'Anjou ne le rendit pas au Roi : il passa plus tard par les mains d'un seigneur flamand de la Gruthuyse qui y apposa ses armes, et dont toute la bibliothèque entra

en 1492, dans la bibliothèque du roi Louis XII. Après une magistrale discussion du manuscrit, M. Giry l'avait daté vers 1200, d'après le style byzantin des miniatures influencées par les manuscrits carolingiens.

Ainsi pour résumer le travail critique de M. Giry, le duc d'Anjou avait commencé par emprunter à son frère le roi Charles V un précieux manuscrit de sa Bibliothèque royale, représentant en un grand nombre de miniatures les scènes épiques de l'*Apocalypse*. Le livre fut confié à Hennequin



Tenture de l'Apocalypse ; atelier parisien de Nicolas Battaille. XIVe siècle (Cathédrale d'Angers).

ou Jean de Bruges, peintre attitré de Charles V, qui s'en inspira pour exécuter les cartons d'une suite de tapisseries qui lui furent payées en 1378. Le duc d'Anjou donna la commande des tentures au tapissier Nicolas Battaille, qui avait demandé pour chaque pièce un millier de francs, soit 8 à 9 francs du mètre. Battaille se mit de suite à l'ouvrage, et y travailla jusqu'à sa mort, puis cette suite fut continuée par Yolande d'Aragon postérieurement à 1417. Elle la donna par testament à René d'Anjou, qui y fit travailler pendant la période comprise entre 1431 et 1453, et qui avait promis aux chanoines de Saint-Maurice de leur en faire don. La dernière pièce, la septième, ne fut terminée qu'en 1490, et donnée à l'église par Anne de France, fille de Louis XI.

Les pièces de l'*Apocalypse* atteignent des dimensions qui dépassent celles qu'on a données depuis aux tapisseries les plus considérables. Hautes de 5 mètres, elles mesurent 24 mètres de long. Ainsi les 7 panneaux complets atteignaient 140 à 160 mètres de cours, 720 mètres de superficie. C'était donc une des tentures les plus considérables en superficie qui aient jamais été tissées. Les plus grandes suites qu'on connaisse les Actes des apôtres, ou l'histoire du Roy de Le Brun n'approchent pas, quant à la dimension, de l'œuvre de Nicolas Battaille.

L'ensemble de la composition a été fort bien étudié au point de vue iconographique, par M. Louis de Farcy dans les intéressants travaux qu'il lui a consacrés. Primitivement composée de sept pièces tissées en laines de diverses couleurs sur une chaîne de laine blanche, chaque pièce était composée d'un grand personnage assis sous un dais gothique, et plongé dans la lectures des Ecritures. Après lui la composition se divisait en deux frises de sept tableaux superposés, à fonds alternés bleus et rouges, tirés du livre de saint Jean. Au bas de chaque composition se trouvait autrefois une légende explicative, l'inscription en lettres gothiques des textes correspondant à chaque composition. Dans le haut de chaque pièce, l'artiste avait représenté un ciel semé d'étoiles et peuplé d'anges, les uns chantant et jouant des instruments de musique, les autres tenant des écussons. Dans le bas s'étendait la terre verdoyante, fleurie et parsemée de petits animaux. Les figures se détachant du fond, à l'aide d'un contour noir très marqué, rappellent beaucoup la technique des vitraux contemporains ; mêmes artifices que le peintre verrier emploie pour rendre nette, à grande distance, la silhouette des personnages, avec le cerné des baguettes de plomb. Actuellement, par suite de la disparition des bandes contenant les inscriptions, des bordures, la perte ou la mutilation de certains tableaux, on ne jouit plus de l'effet décoratif, tel qu'il avait été obtenu par le peintre auteur des cartons, et le haut lisseur chargé d'interpréter les modèles. Il ne reste aujourd'hui que 69 tableaux complets, et quelques fragments. Mais on ne peut oublier la profonde sensation qu'on éprouve devant ces grandes figures, et particulièrement cette figure de prophète assis sur un grand siège et méditant sur le livre de l'*Apocalypse* ouvert devant lui. Une riche étoffe semée de fleurs de lis et de croix forme dais et dossier : deux anges tiennent, au sommet de l'édifice, deux étendards armoriés d'Anjou et croix de Lorraine.

Une des grandes sources d'intérêt de la tenture de l'*Apocalypse* d'Angers, c'est son étroite parenté avec l'art des miniaturistes et des enlumi-

neurs de manuscrits. Le véritable auteur, je le répète, était un des plus célèbres enlumineurs de l'époque, Hennequin ou Jean de Bruges, peintre attitré et valet de chambre du roi Charles V. Mais, de plus, nous savons que Jean de Bruges ne tira pas de son propre fonds, de son imagination les tableaux complexes et variés qui composaient cette suite énorme. C'est dans la librairie du Roy qu'il alla chercher ses inspirations, et il ne se priva pas de mettre à contribution certains manuscrits royaux qui contenaient des visions de l'*Apocalypse;* quatre de ces manuscrits sont aujourd'hui à la Bibliothèque Nationale. Chose du plus grand intérêt : le grand séminaire de Namur possède encore aujourd'hui un manuscrit de 1367 renfermant 86 miniatures, dont un grand nombre sont presque semblables aux tableaux de la tenture de saint Maurice d'Angers, et les tableaux qui nous manquent en totalité ou en partie sont représentés dans les miniatures de ce livre. C'est ce qu'ont fort bien éclairci MM. Leopold Delisle et Meyer, étudiant tous les manuscrits à sujets de l'*Apocalypse*, particulièrement dans leurs rapports avec notre tapisserie. Ils ne rejettent pas le manuscrit 403 du fond français de la Bibliothèque Nationale dont nous avons parlé, mais ils étudient longuement une série de 16 manuscrits offrant tous un type commun arrêté en Angleterre ou au nord de la France au XII[e] siècle, et dont les miniatures ont servi de modèles aux enlumineurs, aux tapissiers et aux graveurs contemporains ou postérieurs. Après avoir examiné attentivement les miniatures du manuscrit de Charles V, M. L. Delisle s'est trouvé d'un avis diamétralement opposé à celui de M. Giry, par suite de l'identité presque absolue de bon nombre de miniatures de ces manuscrits avec les



Un prophète. Tenture de l'Apocalypse. Atelier parisien de Nicolas Battaille, XIV[e] siècle (Cathédrale d'Angers).

tableaux de la tapisserie d'Angers, et leur présentation dans le même ordre. Il ne nie pas que le manuscrit de Charles V ait pu être prêté par lui au duc d'Anjou, mais il croit impossible qu'il ait pu influencer l'auteur des cartons de la tapisserie, dont les sujets en sont très différents. Tandis que les tableaux de la tapisserie d'Angers se rapprochent exactement des miniatures de bon nombre des 16 manuscrits étudiés par M. Delisle, et en particulier de 2 manuscrits conservés dans les bibliothèques de Cambrai et de Metz, dont Jean de Bruges peut fort bien s'être inspiré [1].

Il a paru intéressant à M. Destrée de rapprocher de la grande figure du prophète Isaïe dont nous avons parlé plus haut, une autre figure empruntée à une dalle funéraire en cuivre gravé du musée du Parc du Cinquantenaire à Bruxelles, et représentant Gérard de Heere, dont l'origine flamande n'avait jamais été mise en doute. Cette gravure, exécutée dans la deuxième moitié du XIV[e] siècle, est donc contemporaine de Jean de Bruges.

Malgré l'énormité de la tâche qu'il avait ainsi acceptée, Nicolas Battaille assuma encore d'autres travaux. Il terminait en 1378 pour le duc d'Anjou une tapisserie de l'histoire de la Passion, et une autre de l'histoire de la Vierge, et une histoire d'Hector.

Les comptes du duc d'Anjou s'arrêtent à 1379, et Battaille dut souffrir de la cessation de ses commandes; pendant huit ans il n'existe plus aucune mention de ses travaux. Puis nous le retrouvons travaillant jusqu'à sa mort, vers 1400, pour le duc de Savoie, pour le roi Charles VI, et pour son frère le duc d'Orléans, et enfin pour le duc de Bourgogne, Philippe le Hardi, auquel il livrait en 1395 six tentures, dont l'une était à la glorification de Bertrand du Guesclin.

M. W.-S. Thomson a récemment apporté une intéressante contribution à l'histoire des travaux exécutés par Nicolas Battaille pour le duc d'Orléans, d'après des documents de la Bibliothèque du British Museum (additional Charters 2702 et suivants) et l'énumération de nombreuses suites de tapisseries (Histoire de Thésée et de l'aigle d'or, — Histoire d'Ançois et Izore, — Histoire de Penthésilée, — Histoire de Beauve de Hantonne, — Histoire des Enfants Regnault de Montauban et de Riseus

[1] N'y aurait-il pas pour notre manufacture des Gobelins, un intérêt considérable à tenter de compléter la tenture d'Angers, en s'inspirant des miniatures des bibliothèques de Namur, de Cambrai et de Metz, pour refaire les sujets manquants? Cette tentative dût-elle même échouer, ne serait-elle pas un admirable exercice pour des ouvriers enlisés dans des pratiques désolantes, où rien des traditions de leurs ancêtres n'a persisté.

de Ripemont — et de la splendide tenture de l'Arbre de vie faite pour la chapelle du Duc), — nous ne pouvons que déplorer la perte de tant de tentures si intéressantes par la représentation de sujets légendaires et littéraires.

Avant sa mort, Nicolas Battaille avait reçu commande d'une tenture dont l'importance égalait presque celle de l'*Apocalypse*, « toute à ymagerie d'or et de fin fil d'Arras », et qui offrirait aujourd'hui un très grand intérêt. Il devait y représenter avec une scrupuleuse exactitude et un souci d'y introduire des portraits, un fait contemporain, les joutes et réjouissances



Cliché du musée de Bruxelles.

La Vierge présentant l'Enfant Jésus au grand prêtre. Tapisserie, ateliers de Paris XIV[e] siècle, (Musée du Parc du Cinquantenaire à Bruxelles).

qui eurent lieu à Saint-Denis en 1389, lors de la réception du frère du Roi, et de son cousin Louis II d'Anjou, dans l'ordre de la chevalerie. Battaille avait dû prendre pour ce travail un collaborateur, Jacques Dourdin, qui aura terminé seul l'œuvre entreprise en commun. Cette tenture, malheureusement, n'eut sans doute qu'une durée éphémère, car elle ne figure sur aucun inventaire postérieur à Charles VI, mais du moins M. Guiffrey en a retrouvé le détail dans l'inventaire des tapisseries de Charles VI qui fut dressé à Paris pendant l'occupation des Anglais.

Ateliers d'Arras. — Si le nom de Battaille apparaît dans les comptes comme celui du tapissier le plus célèbre du XIV[e] siècle, il avait alors des

concurrents, qui travaillèrent surtout pour un des princes les plus fastueux et les plus épris de belles tapisseries, le duc de Bourgogne, Philippe le Hardi. Grâce à son mariage avec la fille du comte Louis de Mâle, il avait réuni à son duché les provinces de la Flandre et de l'Artois, et se trouva ainsi amené à donner une vive impulsion aux métiers d'Arras. Bien des tentures commandées par lui servirent à ses libéralités. Les Anglais en reçurent, quand il chercha à ménager une trêve entre Richard II et Charles VI. Et quand après la bataille de Nicopolis, en 1396, il paya une partie de la rançon du duc de Nevers et des seigneurs faits prisonniers par Bajazet, ce fut en tapisseries de haute lisse représentant l'histoire d'Alexandre. L'envoyé chargé de négocier la mise en liberté avait rapporté que « le sultan prendrait grande plaisance a veoir dras de hautes lices ouvrés à Arras en Piquardie, mais qu'ils fussent de bonne histoire anchienne ». L'anecdote a été racontée par Froissart dans sa Chronique.

Il eut à employer fort peu Nicolas Battaille, qui était surtout au service du duc d'Anjou, et auquel en 1395 il commandait néanmoins 6 tentures. Mais il s'adressa surtout à Jacques Dourdin qui, dans l'espace de douze années (1386-1397), ne lui fournit pas moins de 17 tentures, commande sur le détail de laquelle M. Guiffrey s'est longuement étendu. Le même Dourdin travailla entre 1393 et 1407, année de sa mort, pour le duc d'Orléans (de nombreuses commandes ont été retrouvées par M. Thomson à la Library du British Museum) et pour la reine Ysabeau. Le fait est certifié par une inscription du Charnier des Innocents relevée jadis par Gaignières. Parmi les sujets qu'il aimait à représenter, la plupart étaient empruntés à des romans de chevalerie, ou à des chansons de gestes populaires. Les tableaux rustiques étaient à la mode. Il ne nous en est malheureusement pas resté, alors que nous en avons tant conservé du xve siècle, d'un pittoresque si décoratif.

M. Guiffrey a relevé dans le détail les noms de bien des tapissiers parisiens en vogue sous Charles V et sous Charles VI, et qu'on trouvera dans son ouvrage. Parmi ces noms, celui de Jean Cosset d'Arras, apparaît comme un des plus éminents. Il dut travailler au château de Hesdin à la tenture de l'histoire du roi de France et des douze pairs.

Le nom de Michel Bernard reste attachée à l'une des tentures qui eurent le plus de célébrité à la fin du xive siècle, celle de la bataille de Rosebecke, dans laquelle, chose assez rare à l'époque, était représenté un événement contemporain.

Un autre artiste, Pierre Baumetz, qui ne figure sur aucun compte royal, semble avoir joui d'une assez grande renommée, et travailla activement pour le duc de Bourgogne. Dans l'espace de quinze années, il avait livré à son riche client les splendides tentures dont la Recette générale des Finances de Bourgogne nous a fourni la nomenclature. Presque toutes sont mentionnées « tissées de fin fil d'Arras, de soie et d'or », comme celles de Dourdin. Ce sont des tentures de style héroïque et religieux, dont les sujets étaient empruntés à la Bible et à la mythologie; Beaumetz faisait aussi des tapisseries plus modestes, avec des figures de chevaliers et de dames, des champs verts avec des brebis blanches.

Comment expliquer que de tant de tapisseries que les comptes mentionnent pour le xive siècle, un si petit nombre soit parvenu jusqu'à nous? Les déplacements si fréquents de la cour et des seigneurs, l'habitude d'emporter dans ses bagages toutes les garnitures de chambres, l'incurie des hommes qui en avaient la surveillance et le soin, furent autant de causes de destruction. Ne sait-on pas que certaines tentures comme celle de la Bataille de Rosebecke, furent après livraison, et vu leur énorme dimension, coupées en morceaux par les valets qui ne pouvaient les tendre. Le programme était d'y représenter une notable partie de la noblesse de France, de Flandre et d'Artois, qui avait suivi Charles VI, et aussi, sans leur donner trop d'importance, les milices flamandes, bourgeois et gens de métier, qui s'étaient soulevées à l'appel de Philippe Artevelde. Il y avait là des difficultés à représenter des personnages vivants, à établir les contrastes entre les armures des nobles et le pauvre équipement des flamands, à remplacer en un mot la fantaisie par la vérité, et c'était évidemment un grand honneur pour Michel Bernard d'avoir été choisi pour exécuter cette œuvre, qui fut achevée en 1387, cinq années après la bataille. C'était une tenture si énorme (280 mètres carrés), si peu maniable, que quinze ans plus tard en 1402, le duc de Bourgogne qui l'avait commandée, prenait le parti de la faire couper en 3 morceaux, puis plus tard chacun en 2. C'est ainsi en 6 pièces qu'on la retrouve en 1536 dans l'Inventaire de Charles-Quint dans un état lamentable, « fort vieille et trouée ». C'est la dernière fois qu'elle fut signalée.

Les comptes sont là encore pour nous éclairer à ce sujet; de 1388 à 1415, un certain Jean de Jandoygne y apparaît constamment comme rentraiteur ; le malheureux ne pouvait suffire aux demandes de réparations de tapisseries qu'on lui adressait, et souvent on voit figurer comme

soumises à ses soins des tapisseries qui n'étaient sorties que depuis dix ans à peine de l'atelier du tapissier. Bien d'autres que Jandoygne sont cités, et l'on se rend compte que leur métier ne devait pas être une sinécure.

Une autre tapisserie du XIV[e] siècle, infiniment précieuse en laines et soies, nous a été conservée, aujourd'hui au musée du Parc du Cinquantenaire à Bruxelles, après avoir appartenu au peintre espagnol Escosura. Le sujet en est la Présentation au temple ; à droite un vieillard à barbe blanche, pieds nus, s'avance vers la Vierge qui tient l'Enfant Jésus debout sur un coffre que recouvre un tapis. Derrière la Vierge se tiennent un vieillard et une jeune femme tenant des cierges allumés. Les personnages se détachent sur un fond violacé, décoré de vignettes ou de branches de vignes chargées de feuilles et de grappes. Des lignes ondulées, dans la partie supérieure, figurant le ciel ou les nuages, ou bien des festons de grosses fleurs ornementales y sont des éléments décoratifs assez nouveaux ; à gauche au-dessous du grand prêtre on distingue encore des fragments d'une bande inférieure décorée de feuilles stylisées représentant la Terre. L'aspect simple et sculptural des draperies, l'expression calme et religieuse des figures rappellent les statues du temps des Valois, ou les miniatures et les vitraux exécutées vers 1340. On reste frappé des analogies de la Vierge de cette tapisserie avec la Vierge des Heures du duc de Berri, dont l'auteur est André Beauneveu, de même qu'avec certaines figures de l'*Apocalypse* d'Angers. C'est un rapprochement qu'a fort ingénieusement proposé M. Destrée.

Ainsi nous sommes très pauvres en tapisseries du XIV[e] siècle encore existantes, mais nous sommes très riches en textes. Et les deux documents les plus précieux que nous ayons conservés sont certainement les Inventaires de Charles V et de Philippe le Hardi.

Dans l'Inventaire de Charles V (1380) publié par Labarte, les tapisseries figurent sous les n[os] 3671-3703, ce sont celles à sujets ; un autre chapitre, sous la rubrique de tapisseries d'armoiries, contient l'énumération de 130 pièces à verdures et autres. Bien peu de ces pièces reparaîtront dans l'inventaire des tapisseries de Charles VI, dressé en 1422 par les Anglais, quand ils se préparèrent à les emporter ou à les vendre ; et il faut bien supposer qu'elles avaient déjà été anéanties.

L'état des tapisseries trouvées dans les châteaux de Philippe le Hardi après sa mort en 1404, comprend 75 tapisseries de haute lisse, et elles se retrouvent dans les inventaires de ses successeurs. Sans doute Phi-

lippe le Bon au xve siècle augmenta considérablement les trésors de tout genre amassés par son père et son grand-père; mais déjà au xive siècle, Philippe le Hardi avait réuni un ensemble unique qui suffit à démontrer l'étonnante prospérité des ateliers de Paris et d'Arras dès le début de leur histoire. Et il est peut-être injuste d'appeler le xve siècle, l'âge d'or de la tapisserie, quand on songe aux merveilleux résultats qui avaient été obtenus déjà au xive siècle.

CHAPITRE V

LA TAPISSERIE EN FLANDRE AU XVe SIÈCLE

Les ateliers d'Arras. — Représentations de faits contemporains pour Charles VI et les Ducs de Bourgogne. — Les tentures du musée de Berne. — Les ateliers de Tournai, de Bruges et d'Audenarde.

Jusqu'ici nous avons vu l'art de la tapisserie demeurer l'apanage de quelques villes du nord de la France, groupées autour de deux grands centres : Paris et Arras. Mentions sont faites de métiers ayant travaillé au XIVe siècle à Tournai, à Valenciennes, à Douai, à Lille, mais dès le premier quart du XVe siècle, nous voyons le procédé de la haute lisse se répandre dans les pays voisins de la France, en Navarre, en Italie, à Avignon et jusqu'en Hongrie.

La réputation de Paris subit une éclipse, pendant les sombres jours de l'occupation anglaise ; sur les rôles de la taxe imposée aux Parisiens par le roi d'Angleterre en 1422, figurent seulement 2 tapissiers, Jehan Deschamps et Pierre Renardin.

Pendant tout le règne de Charles VII, les désastres subis par la France ont éteint plus encore toute activité artistique. D'ailleurs Paris délaissé, à partir de Charles VII, par ses rois, au profit de Bourges d'abord, et des villes de la vallée de la Loire sous Louis XI, Charles VIII et Louis XII, vit décroître sensiblement sa production.

Tout allait alors à la ville privilégiée, dont les manufactures devaient au XVe siècle éclipser toutes les autres. C'est Arras qui trouva grand profit dans l'alliance du duc de Bourgogne avec l'Angleterre. D'Angleterre ses ateliers tiraient leurs laines à bon compte, et ils vendaient leurs tapisseries comme ils voulaient aux cours d'Henri V et d'Henri VI.

La domination de la Maison de Bourgogne sur la Flandre, ouvrit pour la ville d'Arras une ère de prospérité, dont elle ne connut à aucune autre

époque l'équivalent. Cette brillante période s'étendit sur bien près de cent ans (1383-1477).

Les comptes des Ducs de Bourgogne sont une source inépuisable de renseignements qui viennent nous apprendre quels objets de haut luxe entraient dans leurs palais, quels autres leur servaient de présents à des souverains, ou bien étaient offerts à des villes ou à des églises.

Ateliers d'Arras. — Les sources certaines qui auraient pu nous renseigner sur les origines de l'industrie d'Arras, font presque totalement défaut. Les comptes communaux du XIVe siècle ont tous disparu, et les registres des bourgeois ne commencent qu'en 1422. Mais heureusement d'autres dépôts que ceux d'Arras sont venus apporter une contribution de documents d'une abondance très suffisante pour qu'on puisse arriver à une lueur de vérité, (archives départementales du Nord, et de la Côte d'Or. Archives de Paris et de Bruxelles, dépouillements d'archives de M. Pinchart).

La plus ancienne mention de tapisserie de haute lisse fabriquée à Arras est consignée dans le compte communal de Lille de 1367, sans que cela puisse infirmer la croyance à une fabrication artésienne antérieure à cette date : le magistrat de Lille avait résolu de faire au roi Charles V cadeau « de 2 dras de Cambre de l'œuvre d'Arras » ; il envoya donc quelqu'un en cette ville, pour en faire commande ; nous ignorons le nom du dessinateur de carton, mais le tapissier fut Vincent Boursette, qui devait travailler aussi pour Philippe le Hardi.

Aucune tapisserie, pour le XVe siècle, ne porte de marque de fabrique ou de nom d'ouvrier : toutes sont anonymes, sauf une, qui, par un heureux hasard, nous donne un nom de tapissier avec la plus ancienne date certaine pour Arras. C'est la tenture qui appartient à la cathédrale de *Tournai*, représentant la vie et les *miracles de saint Piat et de saint Eleuthère* et qui, quoiqu'incomplète, offre encore quatorze scènes, six pour la légende de saint Piat, huit pour celle de saint Eleuthère. Un auteur du XVIIe siècle a fort heureusement noté l'inscription qui se trouvait alors sur un des panneaux aujourd'hui disparu. « Ces draps furent faicts et achevés — en Arras par Pierot Frérés — l'an mil quatre cent et deux — en décembre mois gracieux — Veuillez a Dieu tous saincts prier — pour l'âme de Toussaint Prier ». Celui dont le nom servait à ce naïf jeu de mots, était aumônier du duc de Bourgogne, et chanoine de la cathédrale de Tournai, à laquelle il offrait cette belle tenture sortie des ateliers de Pierre Féré

d'Arras. La couleur en est aujourd'hui bien passée : les bleus et les rouges qui dominent sont devenus un peu gris sous l'action du temps. L'influence réaliste, les figures d'aspect un peu trivial, les mouvements raides, dénotent une origine bien plutôt flamande, que réellement française. L'abondance des détails, la naïveté, l'entassement des personnages, rappellent encore beaucoup le xive siècle, et l'école des miniaturistes qui, avec évidence, inspirèrent encore l'auteur des cartons, et ne lui permirent ni liberté d'inspiration, ni hardiesse d'exécution. M. Destrée a rapproché de la tenture de Tournai les plaques en argent repoussé et ciselé du Kunstgewerbe Museum de Hambourg, où se trouve retracée la légende de saint Gervais, et qui proviennent, selon toute vraisemblance, du trésor de Maestricht. Très voisines de l'art de Van Eyck, elles sont d'ailleurs très supérieures par le style et la dignité des attitudes, aux scènes de la tenture de Tournai.

Bien que la fabrication des tapisseries de haute lisse se soit considérablement développée dans la première moitié du xve siècle, il ne nous est guère resté plus de tapisseries de cette époque que du xive siècle. Et nous n'en connaîtrions pour ainsi dire rien, si les comptes ne nous renseignaient pas, et particulièrement les inventaires des ducs de Bourgogne. L'inventaire des objets mobiliers de Philippe le Bon, fait à Dijon en 1420, publié par Léon de Laborde, ne mentionne malheureusement que les tapisseries conservées en ses châteaux, et M. Pinchart, dans son histoire des tapisseries flamandes, a fait observer que bien d'autres encore se trouvaient en maints endroits. Il a cherché à en dresser un état, sans l'affirmer définitif ni complet.

Charles VI possédait un certain nombre de tapisseries à sujets contemporains, tels que la conquête de l'Angleterre, — les Joutes de Saint-Denis — l'histoire de Duguesclin, — la bataille des Trente — les Joutes de Saint-Inglevert. Il n'y avait pas seulement des sujets historiques, il y avait aussi des sujets familiers et rustiques, des chasses à courre, des danses de bergers et de bergères, des cavalcades.

Une merveilleuse tapisserie de ce dernier genre, une des plus parfaites de goût, de style et d'art que le moyen âge nous ait transmises, se trouve heureusement conservée dans un rare état au château de Ripaille, près Thonon, dans les collections de M. Engel. C'est une très grande bande (environ 3 m. 50 de large, sur 1 mètre de haut), représentant cinq sujets civils, absolument du même esprit que ceux qu'on rencontre sur les valves de miroirs ou les côtés de coffrets en ivoire du xive siècle, et qui

nous font attribuer au plus tard cette tenture aux toutes premières années du xv[e] siècle, si ce n'est même à la fin du xiv[e] siècle. Aucun mot ne saurait rendre le charme et la grâce de ces conversations d'amoureux, de ces groupes jouant aux échecs ; l'élégance des personnages, d'un dessin si pur, la beauté des costumes et des coiffures, l'ornementation du fond sans perspective, où une haute toile déploie ses pampres et ses grappes que picorent des oiseaux, la bande inférieure où ces petits animaux courent au milieu de touffes d'herbes et de fleurs, font de cette tenture une pièce incomparable, très typique d'un genre que cultivèrent à l'infini les ateliers du xv[e] siècle, mais plus jamais avec cette grâce exquise, ni cette préciosité si fine d'exécution, à fils très serrés et à polychromie franche et harmonieuse. (On peut rapprocher de ce pur chef-d'œuvre un morceau bien plus grossier, mais d'un style tout analogue, qui se trouve au musée de Colmar.) Eugène Müntz avait eu connaissance de cette tapisserie quelque temps avant sa mort, et lui avait consacré une notice demeurée inédite, qu'utilisera M. Engel dans le catalogue illustré de sa collection qu'il prépare. Müntz, je le crois, n'avait pas osé faire remonter cette tapisserie plus haut que le xv[e] siècle, n'ayant pas été frappé, comme je le fus, de l'analogie qu'elle présente avec les ivoires français du xiv[e] siècle ; c'est ce qui m'incline aussi à y voir une tapisserie bien française, ou si l'on préfère franco-flamande.

Les tapisseries à légendes explicatives, « à écritaux » comme on disait alors, paraissent avoir joui au xv[e] siècle d'une grande faveur. Il reste plusieurs exemplaires d'une série appartenant à ce type si prisé. La représentation des Amours de Gombaut et de Macé, dont l'origine remonte sans doute au xv[e] siècle, a été reproduite pendant deux cents ans par les plus célèbres ateliers de Bruxelles, d'Aubusson et de Paris. On en retrouve des versions différentes jusque sous Louis XIII. S'il ne nous est pas possible de citer une seule pièce du type originel, on peut admettre que toutes celles du xvi[e], jusqu'au commencement du xvii[e] siècle, en sont des reproductions assez fidèles.

Les légendes explicatives se trouvaient aussi dans les pièces à sujets religieux ; nous les avons déjà rencontrées dans l'apocalypse d'Angers, et dans la tenture de Tournai ; il arrive même au xv[e] siècle que la légende prend une place si importante, que les ornements et les personnages mêmes passent au second plan, ne sont plus que l'accessoire. Ce fait est remarquable dans la suite de la cathédrale d'Angers, représentant les Anges portant les instruments de la Passion.

Il y avait même des auteurs de légendes pour tapisseries, des poètes-tapissiers, et J. Quicherat a naguère tiré de l'injuste oubli un de ces littérateurs de la trame, maître Henri Baude, et a publié une série de ses courtes poésies.

Quelqu'efforts que certains pays comme l'Italie aient faits au XVe siècle pour y organiser l'industrie de la tapisserie, Arras demeura sans rivale. Jean sans Peur avait hérité de son père Philippe le Hardi le goût d'embellissement de ses demeures. Parmi les tapisseries qu'il fit exécuter dans les ateliers d'Arras comme dans ceux de Paris, beaucoup passèrent la mer, distribués en Angleterre pour se ménager des alliances. Quand il dut réduire la ville de Liège en 1408, il eut à se louer de l'assistance des bandes anglaises et voulut commémorer par une commande de tapisseries ce fait intéressant, comme son père avait fait pour la bataille de Rosebecke. Nous avons conservé des mentions de cette suite célèbre, dont le travail avait été confié à Rifflard Flaymal, tapissier d'Arras, pour 3.080 francs d'or. Dom Plancher, l'historien de la Bourgogne, nous a laissé une description de ce monument disparu, composé de cinq pièces, qui furent livrées au duc en 1411. On les retrouve dans l'inventaire de Philippe le Bon, en 1420, en six pièces, l'une d'elles ayant peut-être été coupée en deux.

Les archives de Dijon et de Lille ont fourni des quantités de documents sur les travaux exécutés pour les ducs de Bourgogne au XVe siècle, et l'on y voit cités les noms de Guy de Ternois et de Jean Largent d'Arras, de Jean Walois, ainsi que celui de Jean Arnulphin (sans doute l'Arnolfini que Van Eyck devait pourtraiturer dans un petit tableau célèbre de la National Gallery), auquel le duc achetait à Bruges en 1423 six pièces de la vie de la Vierge, pour les envoyer en don au pape Martin V.

Une question qui tout naturellement se pose est celle-ci : y avait-il quelque différence entre les tapisseries de Paris et celles d'Arras? on a pu juger par l'*Apocalypse* d'Angers de ce que pouvait être, en plein XIVe siècle, la fabrication d'un des meilleurs ateliers de Paris, celui de Battailie. Comment s'expliquer la surprenante réputation acquise par les ateliers d'Arras, dont les mentions dans les comptes apparaissent infiniment plus nombreuses au XVe siècle que celles de Paris? on ne peut se l'expliquer que par l'excellence du tissu lui-même et les qualités des teintures. Le fin fil d'Arras est l'expression qui revient constamment. Il ne semble pas douteux que cette expression servait à désigner les tapisseries les plus fines et les plus coûteuses, et qui dans bien des cas étaient

rehaussées de fils d'or et d'argent, dits fils de Chypre. Il est fort possible que les pratiques des ateliers parisiens aient été à peu près semblables ; mais certainement les ateliers artésiens, grâce aux conditions avantageuses de leur organisation municipale, et du développement com-



Adoration des Mages. Tapisserie. Ateliers d'Arras, première moitié du XVe siècle (Musée historique de Berne).

mercial du pays, eurent très vite fait de distancer leurs concurrents parisiens.

Tentures exécutées pour la maison de Bourgogne au XVe siècle. — Philippe le Bon tirait gloriole de ses suites de tapisseries, et ne manqua jamais de les montrer dans les circonstances importantes de son règne. Il en avait tendu tous les murs de l'Hôtel d'Artois, quand Louis XI fit son entrée à Paris, en 1461. La tenture des douze Travaux d'Hercule, ornait

la salle du somptueux festin dit « du vœu du faisan » donné à Lille en 1454. Il en était très fier, avait tout un personnel spécial, des gardes de la tapisserie pour s'en occuper, et avait fait construire des magasins spéciaux. Jean Walois semble avoir eu sa confiance, et lui fit de nombreuses tentures, de 1413 à 1435.

Son fils, Charles le Téméraire, fut loin, lui aussi, d'y demeurer insensible. Il se faisait suivre dans ses voyages et ses expéditions de ses tentures les plus belles. Elles contribuèrent au faste des fêtes célébrées à l'occasion de son mariage avec Marguerite d'York en 1468, dont un contemporain, Jean Seigneur de Haynin, a laissé le récit. On avait sorti en cette circonstance les tentures d'Adam et Ève, d'Alexandre et Cléopâtre, celle de Jason. Dans la grande salle où étaient les nouveaux époux, étaient les tentures de Gedéon et de la Toison d'or. Dans la salle des invités celles de la Bataille de Liège. Dans la salle des officiers et chambellans, celles du couronnement de Clovis. En 1473, ce luxe insolent indisposa l'ambassade allemande venue à l'entrevue de Trèves. D'ailleurs cette tenture de l'histoire d'Alexandre en six pièces, tissée d'or, d'argent et de soie, était en grande faveur, puisqu'en 1461 elle décorait déjà l'Hôtel d'Artois, lors de l'entrée de Louis XI à Paris. Le Téméraire ne devait pas l'emporter dans ses campagnes, car elle ne figurait pas dans le butin pris sur lui à Granson.

Il n'en fut pas de même d'un assez grand nombre d'autres tapisseries qu'il emportait avec lui pour concourir à la décoration de ses demeures mobiles, les tentes de campagne, et qui tombèrent aux mains des Suisses. Il faut lire dans M. de Barante, le récit de la bataille de Granson en 1476, et le détail des prises, dont Van Drival a donné une longue énumération. Lors de sa seconde défaite à Morat, le Téméraire n'était plus aussi riche ; cependant les prises furent encore d'importance.

La ville de Berne a conservé neuf tentures en remarquable état de conservation, qui sont actuellement déposées, au musée de la ville.

L'une, la plus curieuse, représente l'Adoration des Mages, où le sujet est traité avec infiniment de sentiment et de grandeur. La scène se passe en plein air, dans une cour fermée vers le fond par un mur de briques, sur lequel se détachent les personnages, vêtus de splendides costumes. Un grand baldaquin est curieux par les échantillons d'étoffes qu'il présente.

Deux autres suites du plus grand intérêt conservées à Berne sont les deux tapisseries représentant la *Justice de Trajan*, et les deux autres



Tenture de l'Histoire de Trajan. Atelier d'Arras, première moitié du xve siècle (Musée historique de Berne).

représentant l'*Histoire d'Herkinbald.* Dans la première suite, l'Empereur partant en guerre à la tête de son armée, est arrêté par une femme qui vient lui demander justice contre le meurtrier de son fils : l'Empereur descendant de cheval examina la cause et donna à cette femme satisfaction; puis continuant sa route, il remporta bientôt une grande victoire, mais mourut en revenant d'Orient et fut inhumé avec les plus grands honneurs. On voit ce qu'un pareil sujet pouvait prêter à la richesse des costumes, et à la grandeur de la composition.

Dans la série des deux tentures de l'histoire d'Herkinbald, se voit narré le bel exemple de justice donné par le duc, tuant lui-même son neveu coupable d'avoir fait violence à une jeune fille ; sentant la mort approcher, le duc refuse de s'accuser de cet acte comme d'un crime, devant l'évêque qui refuse de l'absoudre, quand d'elle-même l'hostie vint se placer sur ses lèvres. Une démonstration du plus haut intérêt due à M. Pinchart, confirmée par le travail de M. Kinkel, et par celui de M. Wauters, ne permet pas de contester que nous avons en ces deux tentures les reproductions des peintures célèbres que Roger de la Pasture, dit Van der Weyden, avait exécutées pour la grande salle de l'Hôtel de Ville de Bruxelles, et qui furent détruites lors du bombardement de 1695. Elles ne les rendent sans doute qu'imparfaitement, mais il semble, d'après les descriptions anciennes, que les personnages, dans les mêmes scènes, y avaient mêmes attitudes. De plus les légendes sont des copies textuelles de ce qu'on y lisait.

Quatre autres tapisseries à Berne, de l'*Histoire de César*, portent huit sujets à légendes françaises, à personnages très pressés, à scènes très touffues et un peu confuses et à colorations un peu tristes, sans éclat ni vibrations. MM. Stammler et Secretan ont fait quelques intéressantes observations à leur sujet. Elles auraient appartenu à Louis de Luxembourg, comte de Saint-Pol, exécuté comme traître à Paris en 1475. Louis XI et Charles le Téméraire se partagèrent ses dépouilles, et ce dernier eut les tapisseries, et dut les offrir à Guillaume de la Baume qui y ajouta ses armes, qu'elles portent encore. C'est après le pillage du château du comte de la Baume que les Suisses s'en emparèrent.

D'anciennes traditions laissaient supposer que ces tentures étaient restées aux mains des Suisses, au milieu du butin qu'ils avaient fait dans le camp de Charles le Téméraire, après la bataille de Granson en 1476. Et cependant on n'en avait retrouvé aucune trace dans les nombreux documents relatifs au mobilier de la maison de Bourgogne. Des documents et



Tenture de l'Histoire de Jules César. Ateliers d'Arras, première moitié du xve siècle (Musée historique de Berne).

des recherches nouvelles relatifs à la cathédrale de Lausanne, nous ont du moins révélé que ces belles tentures lui ont appartenu, et que certaines d'entre elles, telles que la tapisserie des trois rois et la suite de Trajan, avaient été données à la cathédrale par un de ses évêques, Georges de Saluces, qui occupa le siège épiscopal jusqu'en 1462. Il est vrai qu'elles ne figurent ni à l'inventaire de 1441, ni à celui de 1535, et qu'ainsi nous n'en avons aucune mention précise. Mais s'il est exact que l'évêque les donna au cours de son épiscopat, elles peuvent être ainsi d'une date légèrement antérieure à celle que nous leur supposions. Ce qui est certain, c'est qu'au moment des guerres de religion, quand les commissaires bernois, le 15 février 1537, mirent les chanoines de la cathédrale de Lausanne dans l'obligation d'embrasser la nouvelle religion, il exigèrent qu'on leur livrât tout ce que possédait la cathédrale, et c'est ainsi que tout le trésor fut empilé dans des tonneaux et emmené à Berne sur dix-huit chars.

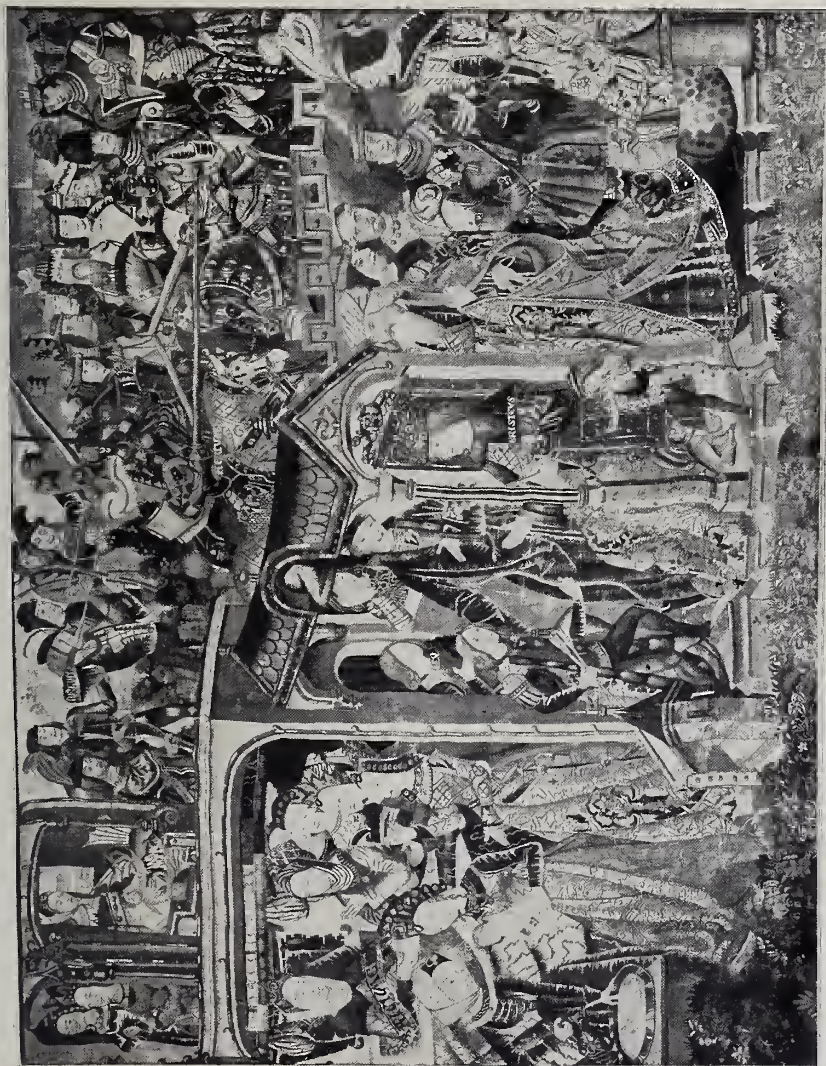
Quoi qu'il en soit, toutes ces belles tentures de Berne sont bien indiscutablement flamandes, et du milieu du xve siècle. Ajoutons que le même musée possède des tapis ne portant que la devise et les armes du dernier duc de Bourgogne sur lesquels aucun doute n'est possible. D'autres pièces tout à fait analogues, et peut-être d'un aspect plus riche encore, se trouvent au musée de Fribourg (Suisse).

Au Musée archéologique lorrain de Nancy, se trouvent conservées sept tapisseries de la fin du xve siècle du temps de Louis XI, qu'on montre avec orgueil comme des trophées rapportés par les Lorrains du camp du Téméraire, qui fut tué sous les murs de leur capitale le 5 janvier 1477, tradition qu'on ne saurait accepter qu'avec de grandes réserves. Elles forment deux séries bien distinctes :

La 1re série qui avait quatre pièces, n'en a plus que deux à sujets tirés de l'histoire d'Assuérus et de Vasthi, sa première femme (n° 1145 du catalogue), où le style des figures est si remarquable qu'un grand artiste des Flandres semble seul avoir pu en fournir les cartons ; la première pièce représente Vasthi désobéissant aux ordres du Roi, que lui transmettent les eunuques dans une attitude respectueuse. La légende dit : « (Vasthi) quand volt renuncier — disant que estoit empeschiée — qu'avec les fames manger — voloit, leu fu répudiée », puis un fragment : « le hourt où la vigne se... et les crappes » (*Esther*, ch. I, verset 22).

La deuxième pièce représente Assuérus assis sur son trône. Devant

lui l'eunuque Mamucha donne son avis; plus bas les seigneurs et le greffier écrivent sous la dictée du Roi. Légende fragmentaire « Toutes fames



Cliché du Musée de Bruxelles.

Tapisserie de l'Histoire d'Hercule. Atelier franco-flamand, deuxième moitié du xve siècle (Musée du Parc du Cinquantenaire à Bruxelles).

sus tous eâges — obéissent à leurs maris » (*Esther*, ch. I, verset 12).

Cette tenture, faite de laines et de soies, est de grain assez gros, et offre comme tons dominants le rouge et le jaune. Les noms des personnages sont écrits sur leurs vêtements en gothiques, ce qui est devenu très habituel dans la deuxième moitié du xve siècle. Il est bon de rappeler

qu'une suite de l'Histoire d'Esther, à 6 pièces, avait été achetée en 1462 par Philippe le Bon à Pasquier Grenier, marchand de Tournai.

Le musée du Louvre doit à la générosité d'Albert Bossy un grand fragment d'une tapisserie à même sujet toute semblable. Et la cathédrale de Saragosse possède cette suite complète (3 pièces), (avec quelques analogies et quelques variantes qui doit provenir d'un autre atelier, fin du xve siècle); elle fut exposée à Madrid en 1892 (Album pl. 177, 213, 219), et à l'Exposition de la Toison d'or à Bruges en 1907.

M. Destrée a voulu attribuer à un atelier français de la seconde moitié du xve siècle cette tenture de l'histoire d'Esther, en même temps qu'une superbe tapisserie de l'*Histoire d'Hercule* qui se trouve au musée du Parc du Cinquantenaire de Bruxelles; les caractères y sont aussi bien français que flamands, puisque à vrai dire à ce moment ils se confondent à ce point qu'il me semble difficile de les discerner les uns des autres.

La 2e série, moins ancienne, du musée de Nancy, de cinq pièces, représente une moralité sur la Condamnation de Souper et de Banquet, où l'on voulut représenter la condamnation des grands festins, et la nécessité de la sobriété pour conserver la santé. Cette idée est ici allégorisée dans toutes ses parties qui prennent un nom, un corps, une personne, des attitudes et deviennent autant d'acteurs d'un drame complet. Il y a d'abord les délices de la table, exposés avec tout le luxe habituel à la cour de Bourgogne, dans les grands festins où rien n'était épargné. Puis une vraie scène de carnage, l'invasion de toutes les maladies imaginables, s'attaquant aux convives. Enfin Dame Expérience présidant dicte ses lois aux survivants. Banquet est condamné et pendu. Dîner et Souper suffiront aux besoins des humains. C'est merveille de voir l'abondance, la verve et la richesse d'imagination qui ont présidé à la composition de cette tenture. Jubinal, en la publiant pour la première fois, la compara avec un curieux livre où cette moralité se trouvait développée en un drame à trente-huit personnages [1], mais à cette date ce n'était que la réédition d'une œuvre plus ancienne. Mention de cette tenture se trouvait déjà dans un texte curieux du manuscrit 7046 de la Bibliothèque Nationale, qui est la relation adressée au duc de Bourgogne, où sont décrites trois merveilles d'Arras exposées à Vienne chez un marchand de Turquie. L'une des trois est celle de Nancy, que Charles le Téméraire acquit peut-être sur le récit de son envoyé.

[1] La nef de Santé, avec le gouvernail du corps humain et la Condamnation des banquets à la louange de Dieu et le Traité des Passions de l'âme. Recueil dédié à Louis XII, 1507.

Certains détails du costume et du mobilier relevés dans cette tenture ont paru à quelques historiens, M. Guiffrey entre autres, contredire la tradition, et indiquer, une date postérieure à la mort de Charles le Téméraire; ce fut aussi l'avis de M. Boyé (mémoires de la société archéologique lorraine 1904) qui l'a crue du XVIe siècle. Mais alors, si elle était postérieure à cette date, elle ne pourrait plus être attribuée à un atelier d'Arras, la ville ayant été ruinée par Louis XI quand il la prit. D'ailleurs nous verrons qu'un autre historien, M. Soil, penche à l'attribuer aux ateliers de Tournai.

Très remarquable est une tapisserie de la cathédrale exposée à Saragosse en 1908, que M. E. Bertaux a pour la première fois décrite (*Gazette des Beaux-Arts*, mars 1909), ayant trait à l'histoire de *Brutus*, le héros légendaire, qui aurait donné son nom à la Grande-Bretagne, et appartenant sans doute à une suite de trois; on y voit représentées des nefs voguant, chargées d'hommes d'armes. Tapisserie d'une grande richesse de tissu et de coloris, et dont le sujet, emprunté au récit anglais de Georges de Monmouth, laisserait supposer qu'elle a pu être exécutée pour la princesse anglaise d'York qui épousa le Téméraire en 1468.

La cathédrale de Reims conserve une des plus précieuses tentures qui nous soient restées de cette époque, puisqu'elle servit, comme nous l'avons dit plus haut, à décorer une des salles du festin, à l'occasion des noces de Charles le Téméraire ; c'est la tenture dit du *Couronnement de Clovis*. Faisant partie du mobilier de la maison de Bourgogne avant 1468 (date à laquelle elle figure dans l'inventaire de Marie de Bourgogne), elle devait sortir des ateliers d'Arras. Transmise par la fille du Téméraire à Charles-Quint, elle fut trouvée dans les bagages de l'Empereur, après la levée du siège de Metz. Elle échut alors, dans le butin, au duc François de Guise, et par la suite fut offerte par Charles de Guise, cardinal de Lorraine, à la cathédrale de Reims.

Cette tenture, dont on peut suivre les vicissitudes pendant quatre siècles, est un de nos monuments les plus vénérables. Elle comptait six pièces en entrant à la cathédrale. Elle n'en avait plus que trois en 1840, quand elle fut dessinée par M. Leberthois, et un morceau a disparu depuis. Les deux pièces qui subsistent représentent : la première le Couronnement du roi et la prise de Soissons ; la seconde la Fondation des églises Saint-Pierre et Saint-Paul, la victoire sur Gondebaut et l'histoire du Cerf merveilleux. Au point de vue artistique, et comme étude des costumes,

ces deux pièces sont d'une importance capitale. Les combattants y portent tous l'armure bourguignonne du milieu du xve siècle, et les défenseurs de Soissons repoussent l'attaque avec des bombardes qui étaient évidemment en usage dans l'artillerie de Philippe le Bon. Quicherat a d'ailleurs proposé la date de 1440, ayant ingénieusement remarqué que Clovis y porte les traits de Charles VII.

De la même époque, et du même style semblent bien être deux tentures du musée de Cluny, l'Enfant prodigue (n° 1689) et l'Espoir en la bonté de Dieu (n° 1690).

Parmi les tentures dont mention reparaît le plus souvent dans les comptes de la trésorerie de Bourgogne, il en est une dont il semble qu'on ait pris un soin infini. Elle représentait le roi de France au milieu de ses douze pairs. Serait-ce la pièce que Jean Cosset avait exécutée pour Philippe le Hardi ? Montfaucon, dans ses monuments de la monarchie française, a reproduit une tapisserie représentant le couronnement de Charles VI au milieu de ses pairs, qui était alors conservée dans la chapelle impériale à Bruxelles. Mais l'image qu'il en donne est si dénuée du caractère de l'époque, qu'elle ne peut être considérée comme un document. On peut admettre néanmoins qu'elle provenait des ducs de Bourgogne, comme tant de trésors transmis à Charles-Quint par Philippe le Beau.

La mort de Charles le Téméraire fut le glas des ateliers d'Arras : leur destinée était trop intimement liée à celle de la maison de Bourgogne. La prise de la ville par Louis XI (4 mai 1477) est une date capitale pour l'histoire de la tapisserie dans les Flandres. Le vainqueur fut impitoyable. Les citoyens durent abandonner leurs foyers, et furent remplacés par des colons amenés de force du dehors. Il substitua même au vieux et glorieux nom de la cité celui de « Franchise », nom dérisoire. Ce n'est plus qu'à de rares intervalles qu'il sera dorénavant question de hauts lissiers à Arras.

Peut-être, avant de clore ce chapitre, pourrions-nous rapprocher de ces tapisseries, que de fortes présomptions nous autorisent à supposer faites dans l'Artois pour la maison de Bourgogne, quelques autres qui, jusqu'ici, furent mal étudiées, et que, faute de certitudes plus grandes, on a baptisées flamandes. Telle est une tapisserie qui fut exposée à Paris à l'exposition rétrospective de 1900, où elle avait été prêtée par M. Welghe. Très sombre, sans éclat, elle n'avait pas été remarquée comme elle le méritait. Le sujet en était assez difficile à préciser. On a proposé d'y voir le siège de Jérusalem par Titus. Au milieu d'une composition extrêmement touffue,

on rencontre des scènes de carnage et d'horreur, des soudards occupés à fouiller les entrailles d'un vaincu, des prisonniers enchaînés marchant accompagnés d'une noble dame; ailleurs le paiement des rançons, ou l'hommage à un empereur des dépouilles arrachées aux vaincus. Ce qui est curieux ici, c'est le mélange des costumes, où des personnages antiques, grecs ou romains, coudoient des héros de la Table Ronde ou des personnages contemporains. Au point de vue de l'ordonnance de la composition, de l'accumulation des figures, on ne peut s'empêcher de se rappeler les célèbres tentures supposées provenir de Charles le Téméraire et plus particulièrement celle de Jules César au musée de Berne. — De même famille encore seraient deux suites de la Séo de Saragosse signalées par E. Bertaux (*Gazette des Beaux-Arts*, mars 1909), deux pièces de l'*Exaltation de la Croix*, et une pièce d'une *Histoire de Jephté* avec de longues légendes en dialecte provincial français, qui, par la dureté du dessin, la tristesse morne des tons, la confusion de la composition, s'apparentent à cette série encore mal étudiée des suites de J. César de Berne, de Clovis de Reims, et de la Guerre de Troie de Zamora, exposée à l'Exposition Colombienne de Madrid en 1892 (voir l'Album), toutes antérieures sans doute à la mort du Téméraire en 1477.

D'une série de quatorze pièces exécutées en 1501 pour l'hôtel de Jean Sauvage, subsiste seulement la treizième pièce représentant la levée du siège de Dôle et de Salins par Louis XI. Cette tenture, donnée au musée des Gobelins par Spitzer, fut déclarée jadis, je ne sais pourquoi, « brugeoise ». Comme nous ne connaissons qu'une seule suite de tapisseries bien authentiquement brugeoise, celle de Saint-Anatoile, de Salins, il est facile de voir que celle des Gobelins n'offre aucune analogie avec elle, tandis qu'elle présente infiniment de points de ressemblance avec les tapisseries de Berne, même ordonnance de composition, mêmes tonalités un peu sourdes et tristes, même densité et abondance de détails, même rudesse et laideur dans les types.

En résumé, toutes les tentures dont nous venons de nous occuper, et que nous avons supposées provenir des ateliers d'Arras, ont un caractère commun très prononcé. Elles manquent tout à fait d'éclat, les couleurs employées étant assez ternes. Les hauts lissiers paraissent avoir voulu couvrir de vastes surfaces murales d'une profusion de personnages, dans des épisodes très multipliés. Dans une absence totale de perspective, les figures se juxtaposent à des étages successifs, ne laissant presque aucune place au vide. Aucun souci de composer les scènes picturalement.

Les têtes des personnages n'ont guère de caractère individuel, et sont en général d'une laideur naturelle qui d'ailleurs n'est pas gênante, car les yeux n'en isolent aucune, le plaisir qu'on éprouve à regarder une tapisserie de cette époque n'étant pas un plaisir analytique. A ce point de vue, la tenture de la *Multiplication des pains*, de la collection Adolphe de Rothschild, au musée du Louvre, tout en étant plus précieuse de matière et plus riche de ton, est tout à fait typique. Nous verrons que d'autres ateliers des Flandres, ceux de Bruxelles par exemple, ont eu d'autres préoccupations, et que l'influence des peintres y a déterminé des travaux d'une conception bien différente.

Ateliers flamands au XVe siècle. — Sous la domination des princes bourguignons, d'autres villes qu'Arras avaient vu leurs ateliers prospérer; il n'en fut guère cependant de plus actifs qu'à Tournai, Enghien, Bruxelles et Audenarde.

Tournai avait précédé toutes ses rivales. Le premier règlement des tapissiers y porte la date du 26 mars 1398; la fabrication ne cessa de s'accroître au siècle suivant. Des ordonnances municipales attestent la sollicitude que les magistrats apportaient à favoriser cette industrie. De ce qu'un chanoine de Tournai avait fait fabriquer à Arras les tapisseries de Saint-Piat, il ne s'en suit pas que Tournai n'eût pu faire aussi bien. Tournai appartint au domaine royal et resta française jusqu'en 1513, formant comme une enclave aux états de Bourgogne. Et cependant bien que français, c'est surtout pour Philippe le Bon que travaillèrent les ateliers de Tournai. C'est à M. Soil qu'on doit le bon travail de dépouillement d'archives qui nous renseigne sur ces ateliers.

C'est en 1449 qu'apparaît pour la première fois dans un compte mention d'un atelier tournaisien, au sujet de la fameuse tenture de Gédéon, en quatorze pièces, commandée par Philippe le Bon, œuvre des Tournaisiens Robert Dary et Jean de l'Ortye, sur les cartons du peintre de la Cour, Bauduin de Bailleul, qui dut être terminée à la date du 15 août 1453, et figura dans toutes les solennités de la maison de Bourgogne, puis de la monarchie espagnole. Elle décora longtemps le palais de Bruxelles, où elle était suspendue dans la grande salle, quand Charles-Quint y abdiqua en faveur de Philippe II. Elle se trouvait encore à Bruxelles à la fin du XVIIIe siècle; on suppose que les Autrichiens, lors de la retraite de 1794, l'emportèrent dans leurs bagages à Vienne. On l'a depuis perdue de vue.

Lorsque Marguerite d'Autriche alla visiter le roi d'Angleterre Henri VIII,

après qu'il eût conquis Tournai en 1513, la ville lui offrit, comme le



Cliché Alinari.

Tenture de la Multiplication des pains. Atelier flamand, milieu du XVe siècle (Musée du Louvre) (Donation du baron Adolphe de Rothschild).

plus beau cadeau qu'elle pût lui faire, six pièces de tentures dites « de la Cité des Dames ».

M. Soil, qui est tournaisien, a nécessairement revendiqué pour sa

ville un très grand nombre de tapisseries flamandes, avec une ardeur qui parfois semble avoir dépassé le but. Le dépouillement consciencieux des pièces d'archives tournaisiennes a assez souvent donné à ses arguments de la force. Il a voulu surtout déposséder les ateliers d'Arras d'un certain nombre de pièces ayant appartenu à la maison de Bourgogne, en s'appuyant sur les détails des noms des personnages écrits sur leurs vêtements en lettres gothiques, des banderolles portant des légendes, et des premières lettres des inscriptions en bleu, qu'il prétendait être des caractères tournaisiens, d'après des indications de pièces d'archives, et qu'il retrouvait, très typiques, dans une suite de cinq pièces dites « *de la chaste Suzanne* », qui appartenait à M. Paul Marmottan à Paris, quand M. Guiffrey lui consacra une brochure. M. Paul Lacombe fit depuis lors à la Société de l'Histoire de l'art français (5 février 1909), une intéressante communication sur les inscriptions en vers de cette tapisserie et celles des vignettes du même sujet dans des livres d'heures comme celui de Simon Vostre de 1508 (Bibliothèque de l'Arsenal). M. Soil trouva aussi dans des comptes mention d'une tenture de l'Histoire de Banquet, exécutée par Jean Grenier de Tournai, dont la famille donna à la ville quelques-uns de ses meilleurs artisans.

Quand on songe à la haute réputation des ateliers de Tournai, si connus que ce fut à eux que s'adressa Jean sans Peur, quand il voulut laisser un monument commémoratif en tapisserie de l'ordre de la Toison d'or, il est certain qu'on ne peut refuser aux haut lissiers de Tournai des qualités qui les rendaient très capables de tisser des pièces comme celles de Berne et de Nancy; mais elles possèdent des caractères généraux, des possessions d'état, des désignations d'archives (tentures d'Arras), à respecter, et rien ne prouve que certains détails d'exécution, tels que ceux qu'indique M. Soil n'aient pu être communs à des ateliers divers de la même époque.

Nous avons dit qu'une famille de tapissiers avait occupé à Tournai une grande situation, celle des Grenier ou Garnier. Le plus ancien, Pasquier Grenier, vendait en 1459 au duc Philippe le Bon une tenture en six panneaux de l'histoire d'Alexandre, tissée d'or et de soie, qui devait être d'une grande magnificence; elle avait coûté 5.000 écus d'or; puis en 1461, six autres représentant la Passion de Notre-Seigneur; en 1462 une histoire d'Esther et d'Assuérus en six pièces, avec lesquelles on a voulu identifier la merveilleuse tapisserie du Trésor de Sens. M. Warburg a retrouvé mentions dans les comptes de Bourgogne des fournitures de Pasquier

Grenier et de Jean Grenier au Duc de Bourgogne de tapisseries à sujets de bûcherons en 1461, 1465 et 1505, qu'il a ingénieusement rapprochées de trois pièces, dont une aux armes du chancelier Rolin, données au Musée des arts décoratifs par MM. E. Peyre et J. Maciet, intéressantes par leurs côtés profondément réalistes, à la flamande. De leurs descendants,



Tenture du béhourt d'armes. Atelier franco-flamand, début du XVIe siècle (Musée de Valenciennes).

Antoine travailla pour le cardinal Georges d'Amboise, et Jean pour le duc Philippe le Beau.

M. Soil a publié tous les détails d'une commande faite à Jean Grenier, avec l'emballage et l'envoi. C'est une histoire de Banquet dont nous avons parlé, qui fut faite sous la surveillance de Grenier, et d'après le modèle d'une de ses tentures, dans l'atelier de Colart de Burbure, par sa veuve Jeanne le Franq, et ses ouvriers. Elle fut offerte par la ville de Tournai à Mgr de Chastillon, maréchal de France.

Il existe au musée de Dijon (n° 1445) des tapisseries faites pour perpétuer le souvenir de la levée du siège de Dijon, que Jubinal a décrites et publiées, où s'étale fièrement un grand G, terminé en haut par un 4 retourné et orné ; en y mettant quelque bonne volonté, il serait possible d'y voir l'initiale des Grenier.

La date de 1513 porta un coup funeste aux ateliers de Tournai ; en même temps qu'elle passait sous la domination anglaise une effroyable peste y éclatait et décimait la population. Elle passa ensuite au pouvoir du roi de France, puis de Charles-Quint.

Les recherches de M. de la Fons Mélicocq nous ont appris qu'il y avait des hauts lissiers à *Valenciennes* dès le xive siècle, en même temps qu'à Arras, et qu'il y en eut également aux xve et xvie siècles. Quand Charles-Quint, en 1539, venant d'Espagne en Flandre, s'arrêta à Valenciennes, sa sœur, la reine Marie de Hongrie, avait demandé préalablement au bailli du Hainaut de tendre des tapisseries devant les principaux logis. Il existe au musée de Valenciennes une grande tapisserie que M. Vitet découvrit en 1830 dans les greniers de l'hôtel de Ville, admirée à Paris en 1900, au pavillon des Armées de terre et de mer. Elle représente un behourd d'armes succédant au tournoi, où douze chevaliers, cuirassés des pieds à la tête et montés sur des chevaux richement caparaçonnés, combattent à l'épée, après avoir rompu leurs lances, dont les débris gisent à terre ; la scène se passe sur une place publique et les maisons sont garnies de spectateurs. Cette tenture de grandes dimensions a une bordure tout à fait admirable, à fond d'entrelacs fleuronnés, sur lequel se détachent des écussons avec leurs lambrequins et leurs cimiers. L'opinion à peu près unanime est que les combattants sont des chevaliers allemands, ainsi que l'établissent leurs armures d'acier et les écus de la bordure, dans lesquels M. Richebé a retrouvé non pas des armoiries, mais des quartiers de l'écusson électoral de Saxe ; la date en serait donc du règne de Maximilien Ier. Quelle serait dès lors l'origine de cette tenture ? M. Pinchart, grand dépouilleur d'archives, a été découvrir dans l'inventaire de Marguerite d'Autriche, gouvernante générale des Pays-Bas, dressé en 1523, une mention « de pièces de personnages de tournoi ». Il en a immédiatement rapproché la tapisserie de Valenciennes, dont le carton, selon lui, aurait pu être dessiné par quelque artiste allemand de passage dans les Pays-Bas.

Il semble que les métiers avaient disparu de Valenciennes au début du xviie siècle, puisqu'en 1620 des comptes révèlent que des habitants de Valenciennes avaient acheté des tapisseries à Audenarde.

Des métiers existèrent encore à *Enghien* des Flandres, dont MM. Pinchart et Wauters et surtout M. Destrée ont parlé ; à *Lille*, dont M. Houdoy s'est occupé, à *Douai*, à *Ypres*, à *Mons* et à *Courtrai*.

Ceux de *Bruges* semblent avoir eu un peu plus de notoriété. Ils sont mentionnés entre autres dans un compte de 1302. En 1436, le roi d'Écosse fait une commande à un atelier de Bruges. Bien après, en 1440, le duc de Bourgogne achetait des tapisseries à un fabricant de Bruges, Richard Houis ou Danis. En 1472, le seigneur de Gruthuyse donnait à Notre-Dame de Bruges de belles tapisseries représentant la vie et le martyre de saint Boniface, et elles y existaient encore au siècle dernier ; on peut supposer qu'il les avait fait faire à Bruges. — En 1478, l'archiduc Maximilien et Marie de Bourgogne faisaient un gros achat de tentures à Philippe Sellier de Bruges. C'était l'époque où Bruges avait atteint son plus haut degré de splendeur, où les cortèges, les réceptions grandioses, les processions éblouissantes se succédaient sans cesse ; dans la moindre de ces fêtes les tapisseries jouaient un très grand rôle. C'est seulement au commencement du XVIe siècle que la corporation des tapissiers hauts lissiers fut organisée dans la ville ; ses statuts datent de 1506. Les comptes nous ont transmis quantité de travaux de tapisseries qui y furent exécutés au cours du XVIe siècle. Le peintre Lancelot Blondeel, entre autres, recevait de nombreuses commandes. Bruges avait une marque, une broche de tisserand avec la lettre B en gothique, couronnée. Trois pièces de l'histoire de Scipion à M. Galantin portaient cette marque. Bien déchue au commencement du règne de Charles-Quint, Bruges restait encore un centre de commerce considérable, et sa renommée était vivace encore, et voici qui le prouve bien.

La plus ancienne des églises collégiales de Salins (Jura) possédait avant la Révolution une suite de quatorze tentures, du commencement du XVIe siècle, représentant la vie et les miracles de saint Anatoile, son patron, ainsi que l'indique un inventaire du mobilier de l'église de 1646 ; chaque tenture portait une légende de son sujet et un numéro d'ordre. La quatorzième portait ceci : « Ces quatorze pièces de tapis furent à Burges (?) faits et construits à l'hostel de Jehan Sauvage en incarnation à nostre usage l'an 1501 — et furent pour saint Anatoile, évêque de Constantinoble, fils du roi d'Écosse ». De cette précieuse suite, deux tapisseries ont été sauvées ; la huitième et la douzième conservées au musée de Salins, trouvées en 1856 dans le clocher, les autres furent détruites en 1793. — Elles ont été plusieurs fois étudiées, par Castel, Wauters, Boyer de Sainte-

Suzanne, mais avec bien des inexactitudes; Pinchart et surtout Bernard Prost ont remis les choses au point. On avait prétendu qu'elles avaient été données à l'église Saint-Anatoile par Philippe le Beau. Le vrai est qu'elles furent exécutées par ordre et aux frais des chanoines, qui, par délibération capitulaire du 22 décembre 1501, donnèrent mission à deux de leurs collègues « d'aler en Flandres marchander la tapisserie qu'ils entendent faire à faire pour la dicte église ». Que furent ces négociations? toujours est-il qu'un tapissier bruxellois vint à Salins, pour se charger de la commande, et passa le 4 février 1502 un marché pour la fabrication d'une première tenture, d'après « un pourtrait modèle fourni par les chanoines » (archives du Jura). Ce marché ne semble pas avoir été suivi d'exécution, car les deux premiers mandataires repartaient en Flandre, pour y faire contrat avec une atelier de Bruges, celui de Catherine Hasselot, femme de Welde. La fabrication des quatorze pièces subit des vicissitudes, arrêt de fabrication, gêne du fabricant, saisie, nouveau voyage des chanoines, enfin le tout était livré en 1506. L'arrêt de compte permet de reconstituer le prix de revient total, y compris les voyages, qui s'éleva à 1829 livres, soit plus de 36.000 francs.

Le musée du Louvre possède une tapisserie fameuse que lui a léguée le baron Davillier, et que M. Pinchart a cru pouvoir attribuer aux ateliers de Bruges. Elle représente un rétable divisé en trois compartiments avec colonnettes et pilastres, arcatures, pinacle, galeries, en style ogival d'une étonnante élégance. Au centre, la Vierge avec l'Enfant Jésus sur ses genoux; deux anges soutiennent une couronne au-dessus de sa tête et en bas deux autres anges jouent des instruments de musique. A gauche, Moïse fait jaillir l'eau du rocher, et des femmes et enfants viennent s'y désaltérer. A droite, la piscine probatique, qui guérit les malades. Des deux côtés, dans la partie supérieure, les bustes de quatre prophètes. Au-dessous, dans la bordure, deux lignes de textes latins tirés de la Bible. La première se termine par les mots ACTV A° 1485. Le style des figures, d'un art achevé, ne permet pas de douter que l'auteur du carton n'ait été un des grands maîtres flamands de l'époque. L'attribution qu'en fait Pinchart aux ateliers de Bruges se défend par certaines analogies que les figures présentent avec l'art d'un Memling, la date de 1485 offrant d'ailleurs avec la vie de Memling une heureuse concordance, alors que nous ne saurions prononcer le nom de Thierry Bouts mort en 1475, ni celui d'Hugo Van der Goes mort en 1482.

Peut-être pourrait-on encore attribuer aux ateliers brugeois deux

tapisseries du musée des Gobelins, anciennement dans la collection Goupil, et qui rappellent assez l'art de Van der Goes, ainsi qu'une autre représen-



Cliché Alinari.

Tapisserie de la Piscine probatique et du Couronnement de la Vierge, atelier flamand, datée 1485 (Musée du Louvre. Legs du baron Ch. Davillier).

tant l'Adoration des Bergers avec sainte Catherine et sainte Anne, possédée par l'église Notre-Dame-de-la-Poterie, ou hospice du Saint-Esprit, à Bruges.

C'est pour des raisons d'un ordre analogue qu'on pourrait attribuer à l'École des miniaturistes de Gand les cartons de deux petites tapisseries infiniment précieuses de matières, soie et or, la Sainte famille de la collection Spitzer (vol. I, n° 2) et la Vierge et l'Enfant de la collection Martin le Roy (J. Marquet de Vasselot, (vol IV, pl. VI). Comme on pourrait aussi attribuer à un atelier de Louvain, travaillant tout à fait dans le style de Thierry Bouts, l'admirable petite tapisserie soie et or représentant la Crucifixion, de la collection Martin le Roy (J. Marquet de Vasselot, t. IV, pl. V).

Audenarde, proche de Tournai, ne devait pas tarder, dès le début du xve siècle, à donner un certain développement à une industrie qui réussissait si bien tout près d'elle.

C'est au docteur Van der Meersch qu'on doit tous les renseignements sur Audenarde, recueillis par lui au cours d'une vie de recherches d'archives. Toutes ses notes manuscrites ont été léguées par lui à l'Académie royale de Belgique, où M. Pinchart a pu les classer et en extraire les indications utiles. Si les tapissiers hauts lissiers existaient antérieurement à Audenarde, l'existence de leur corporation n'est constatée légalement qu'en 1441, et on ne trouve guère traces de commandes importantes durant le xve siècle ; les comptes de la maison de Bourgogne sont muets au sujet d'Audenarde.

Vers 1515, un fait important à noter est la découverte à Audenarde d'un nouveau procédé chimique pour teindre les laines et les soies, et en particulier celles destinées à faire des *verdures*. De nombreux textes parlent alors de tapisseries à verdures faites selon l'ancienne façon d'Audenarde. Comme l'ordonnance qui se proposait d'assujettir les villes voisines au nouveau procédé de teinture les gênait, leurs réclamations auprès de leurs baillis sont des plus intéressantes. Elles semblent bien nous confirmer que ces innombrables tentures dites verdures, qui durant le xvie siècle inondèrent les marchés d'Europe, dont tous les chateaux étaient ornés, eurent leurs prototypes anciens fabriqués à Audenarde.

M. Destrée a consacré un bon travail aux ateliers d'*Enghien,* où Marguerite d'Autriche acheta beaucoup de tapisseries. C'est à Enghien que Pierre van Aelst était établi, ainsi que Jean Mustan un des premiers fournisseurs du roi Henri VIII d'Angleterre. Une tenture d'Enghien a été identifiée, Samson et Dalila, grâce à la marque d'Enghien, bien précisée par M. Destrée.

CHAPITRE VI

LES ATELIERS DE BRUXELLES AU XVe ET AU XVIe SIÈCLES

Comment ils ont subi au début l'influence de Rogier Van der Weyden. — Les tapisseries du Trésor de Sens. — L'influence de Quentin Matsys au xvie siècle. — Les tapisseries de la Couronne d'Espagne. — La richesse du tissu en soies, et fils d'or et d'argent. — L'influence italienne et la tenture des Actes des apôtres d'après Raphaël. — La tradition réaliste flamande persiste dans les Mois Lucas et les Chasses de Maximilien.

Je crois qu'il est nécessaire, pour l'histoire des ateliers de Bruxelles, d'en suivre le développement continu jusqu'au xvie siècle, leur grande activité s'étant produite après la ruine d'Arras en 1477, et n'ayant commencé à décroître qu'après l'abdication de Charles-Quint en 1555, période de près d'un siècle, dont l'apogée fut au xvie siècle.

On ne possède sur les premiers ateliers bruxellois que des données assez vagues. Wauters a publié des documents d'archives tirés du vieux brabançon, d'où il apparaît que dès le xive siècle on fabriquait en Brabant de grandes tentures à personnages. Nous savons seulement que vers 1448 la corporation des tisserands de tapis fut réorganisée et prit le nom de « legwerckers ambacht » (métier des tapissiers). Elle possédait sur la grande place de Bruxelles une maison, l'arbre d'or, qui devint plus tard la maison des Brasseurs. Wauters a publié leurs statuts.

La plus ancienne mention de tapisseries faites à Bruxelles pour la maison de Bourgogne date de 1466. A ce moment Philippe le Bon acquit une suite de l'Histoire d'Annibal. C'est alors qu'un des peintres flamands les plus justement célèbres dut exercer sur l'art de la haute lisse une influence assez grande. Après la mort de Jean Van Eyck, Rogier Van der Weyden occupait en Flandre une situation prépondérante. Deux suites de tapisseries célèbres, celles de Berne et de Madrid, paraissent à M. Wauters de nature à autoriser toutes les hypothèses qui auraient fait de Van der Weyden un dessinateur de cartons de tapisseries. Le métier

des tisserands de tapis n'avait peut-être fait choix de la chapelle Saint-Christophe, située au milieu de la rue Ruysbroeck à Bruxelles, pour y



Cliché Alinari.

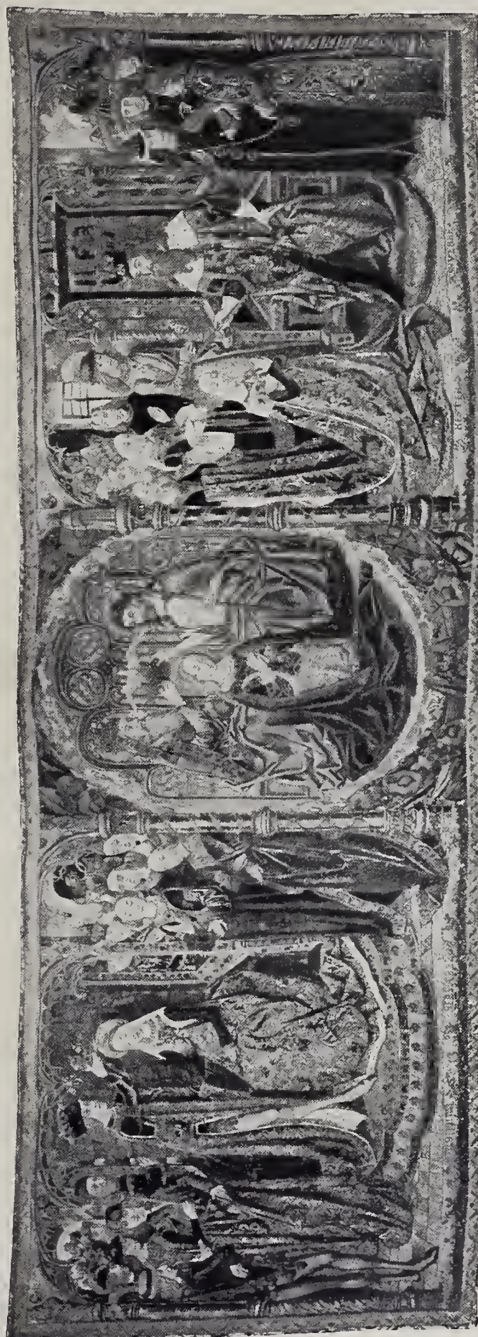
Tapisserie de Saint Luc peignant le Vierge, d'après une peinture de Rogier van der Weyden. Atelier flamand, fin du xve siècle (Musée du Louvre. Legs de M. E. Leroux).

placer le siège de vérification et de scellage des tapisseries, que parce que la maison de Rogier, rue de l'Empereur, était pour ainsi dire contiguë. Et fait curieux, Van der Weyden étant mort le 16 juin 1464, presque aussitôt la corporation ne jugea plus le scellage nécessaire, et la chapelle Saint-

Christophe cessa d'être le lieu affecté à l'examen des tentures nouvelles.

Il n'est guère d'œuvres de Van der Weyden qui à son apparition eut plus de réputation que les tableaux de l'hôtel de ville de Bruxelles exécutés avant 1441. Ils ont malheureusement disparu lors du bombardement de Bruxelles en 1695; mais ils revivent dans les tapisseries conservées à Berne. Une question discutée est de savoir si ces tentures constituent une imitation exacte des tableaux, ou si elles ont été faites d'après des cartons spéciaux. Wauters incline à la première opinion. L'œuvre de Van der Weyden était extrêmement populaire et fut admirée par tous les princes qui visitèrent l'hôtel de ville de Bruxelles. Elle inspira d'ailleurs les tapissiers d'autres ateliers; ceux de Louvain en tirèrent une suite de tentures en 1513, Aldegrever s'en inspirait dans une gravure de 1553.

M. Wauters, et d'autres à sa suite, ont nécessairement beaucoup prêté à Rogier Van der Weyden, comme influence sur l'art des hauts lissiers de son



Tenture d'Esther et d'Assuerus. Art flamand, XV[e] siècle (Trésor de la cathédrale de Sens).

temps. Nous verrons ce qu'il convient de lui accorder et de lui dénier. Nous nous refuserons, par exemple à le reconnaître, comme l'a voulu Wauters, dans ces suites magnifiques de la maison royale d'Espagne; l'on ne saurait rien retrouver de son âpreté, de son style robuste, dans ces œuvres si adoucies, d'un charme alangui, si ce n'est toutefois dans une Descente de croix où se rencontre comme un reflet du sujet qu'il a représenté avec tant de pathétique dans le tableau du musée du Prado. Mais cela ne doit pas nous dispenser de le chercher ailleurs. Et s'il nous reste peu de chose de la production de Bruxelles à la fin du xve siècle, en comparaison de ce que nous avons pu conserver du commencement du xvie siècle, du moins pouvons-nous chercher dans quelques tentures des reflets de l'art du grand peintre flamand.

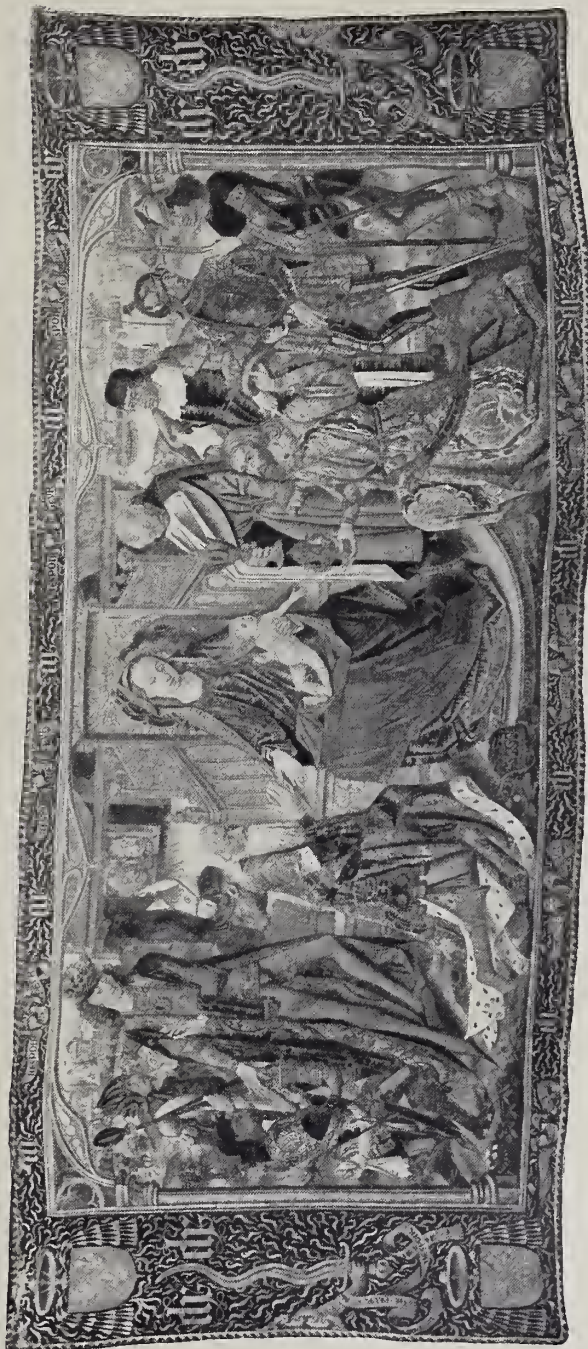
Le caractère des tapisseries dont nous allons parler, c'est qu'elles sont composées comme des tableaux; il est certain qu'avec la venue d'un maître comme celui-là le point de vue décoratif s'est trouvé déplacé. La composition s'allège de tous les détails dont elle était jusqu'alors encombrée, les perspectives s'établissent, l'intérêt se concentre sur un sujet bien défini, et sur un petit nombre de personnages. Tout près de nous, sans aller chercher plus loin, nous possédons au musée du Louvre une tapisserie qui est la transposition même d'un tableau de Van der Weyden, de la Pinacothèque de Munich. C'est cette précieuse tapisserie tissée d'or et de soie léguée par E. Leroux et qui représente saint Luc peignant la Vierge; tout y est, l'architecture, la rivière en perspective, les lointains du paysage.

Il existe dans un de nos Trésors d'églises, trois tapisseries dont une au moins offre à mon sens, avec l'art de Rogier Van der Weyden, de surprenantes analogies, des caractères frappants qui autorisent en tous cas à les attribuer toutes trois à un atelier de Bruxelles. De ces trois tentures du Trésor de la cathédrale de Sens, la première représente une Piéta, assez inférieure aux deux autres comme finesse et coloris, et à laquelle nous ne nous arrêterons pas davantage. La seconde représente le Couronnement de la Vierge, au centre, accompagné à droite et à gauche de deux scènes secondaires, Bethsabée et Salomon, Esther et Assuérus.

La troisième, l'Adoration des Mages, est d'une finesse d'exécution tout aussi remarquable; tout y est raffiné, le dessin, le modelé des figures, le rendu des brocarts et des orfèvreries. Ces deux tapisseries furent données à la cathédrale de Sens par le cardinal Louis de Bourbon-Vendôme,

archevêque de Sens (1536-1557) qui les tenait d'un autre cardinal de sa famille, Charles, archevêque de Lyon (1446-1448).

Longtemps on crut ces tapisseries françaises, mais je pense qu'il ne peut plus y avoir de désaccord, aujourd'hui qu'on connaît mieux les écoles de peinture du Nord. M. Guiffrey lui-même qui dans son premier ouvrage les avait classées françaises, et d'un maître tapissier, Allardin de Suyne, qui habitait à Paris l'hôtel de l'archevêque de Sens, Tristan de Salazar, les reconnut bien flamandes quand il les étudia de nouveau à l'Exposition rétrospective de 1900. Pour ma part, autant il me semble reconnaître l'art si sérieux, si grand, si noble de Van der Weyden dans la tenture du Couronnement de la Vierge,



Tenture de l'Adoration des Mages. Art flamand, xve siècle (Trésor de la cathédrale de Sens.)

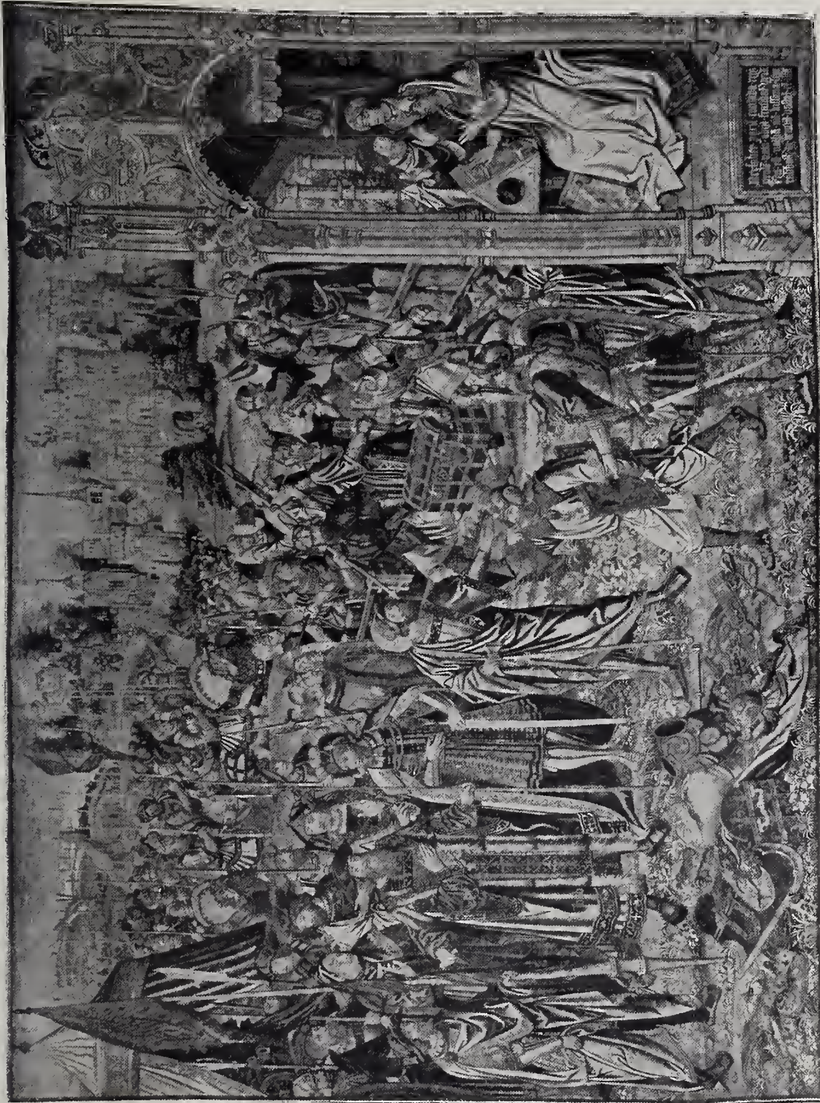
et le style des ateliers de Bruxelles, autant pour l'autre, celle de l'Adoration des Mages, il me semble retrouver dans le déhanchement des personnages, et l'allongement caractéristique des corps le caractère bien particulier à un autre très grand artiste, Thierry Bouts, dont une partie de la vie s'est passée à Louvain. Mais quand M. Guiffrey écrit qu'il n'y a pas d'incertitude sur la date des précieuses tapisseries et qu'elles appartiennent à l'art du commencement du XVIe siècle, cela me paraît une affirmation bien péremptoire, et je serais porté pour ma part à les vieillir d'un bon quart de siècle, leur style étant tout à fait de la fin du XVe siècle. — Souverainement expressive est une tapisserie du musée communal de Forli, représentant la Crucifixion, sur un extraordinaire fond de paysage aux arbres grêles, dans laquelle la Vierge et la Madeleine à genoux lèvent vers la Croix des visages convulsés de douleur, où transparaît le génie d'un grand maître.

Deux intéressantes tapisseries de ce moment se trouvent en Angleterre, une Histoire d'Hercule dans la grande salle du palais de Hampton Court, — et une très originale et précieuse petite tapisserie du Kensington Museum, Suzanne et les vieillards, dont la superbe bordure avec ses branches, ses oiseaux, et ses écussons armoriés, est belle et curieuse.

Il existe au musée de Cluny une série de 10 pièces relatives à l'histoire de David et de Bethsabée (n^os du catalogue 1692-1701), acquises par M. Duchâtel en 1847 de la famille Serra de Gênes; la pièce où David reçoit Bethsabée comme reine est particulièrement belle par la pompe qui y est représentée, et la somptuosité des costumes; c'est une œuvre considérable, sans richesse de matière il est vrai, toute en grosses laines, mais d'un style remarquable, et qui sent encore d'assez près le grand art des peintres flamands du XVe siècle.

Jusqu'à une époque assez avancée du XVIe siècle, les documents sur les tapissiers de Bruxelles font défaut. M. Wauters a toutefois publié un certain nombre de règlements ou d'édits municipaux qui intéressaient la Corporation, et qui imposaient des obligations à ceux qui en faisaient partie. Pendant le premier quart du siècle, Bruxelles produisit une longue série de tentures qui comptent parmi les plus parfaits chefs-d'œuvre de l'art textile. A l'éblouissante richesse du tissu, où se mêlent l'or et la soie, vient s'ajouter l'éclat de la couleur, et l'ordonnance savamment conçue de la composition. C'est le moment des grandes com-

positions allégoriques d'un intérêt ingénieux et pittoresque, les Triomphes de Pétrarque, dont une splendide suite du Kensington Museum porte la



Tapisserie de l'Histoire de David et de Bethsabée. Atelier de Bruxelles, première moitié du XVIe siècle (Musée de Cluny).

Cliché Alinari.

date de 1507, les Combats des vertus et des vices. Et lorsque les sujets sont religieux, il y flotte quand même un sentiment profane, une sorte de grâce mondaine, de morbidesse, une préoccupation de l'élégance, où triomphe l'art aimable d'un Quentin Matsys, et qui sont à l'art rude et

pathétique de Rogier Van der Weyden ce qu'un cantique de Gounod peut être par rapport à un motet du vieux maître Vittoria.

Des premières années du XVIe siècle paraissent être deux suites prêtées par le baron d'Hunolstein à l'Exposition des Arts décoratifs de 1880, quatre pièces d'une suite des Vertus et des Vices, et trois de l'histoire de Psyché. Les scènes allégoriques y sont mêlées aux épisodes tirés de l'histoire sainte, et les noms des personnages marqués au-dessus d'eux permettent fort heureusement de s'y reconnaître. Darcel, qui put alors les étudier, crut pouvoir les attribuer à la fin du XVe siècle. M. Guiffrey pense avec raison qu'on peut les rajeunir, et les dire contemporaines du règne de Louis XII.

D'admirables spécimens de cet art sont encore les quatre pièces du musée Richard Wallace, Triomphe de Béatrice, Mariage de la princesse et du roi Oriens, Siège du Château d'Amour, Scène du Roman de la Rose, où le style du dessin et la beauté décorative ne le cèdent pas à la richesse du tissu.

Mais rien n'égale pour la beauté et la richesse de la matière, les suites incomparables de tentures de cette époque que possède la Maison royale d'Espagne, qui lui ont été transmises par les successeurs de Charles-Quint, et dont le comte de Valencia, vivant au milieu d'elles, a fait l'étude de toute sa vie. Ce qui caractérise toutes ces suites c'est la symétrie et la plénitude des sujets, dont les compositions abondantes ont encore quelque chose du siècle précédent ; la surface murale doit être couverte d'un grand nombre de figures qui la meublent, moins pressées toutefois qu'un siècle auparavant. La richesse des costumes y est extraordinaire ; mais tout s'est assoupli, les robes à traînes y ont des plis souples, les femmes sont infiniment gracieuses, tous les visages sont sans rudesse. On a souvent prononcé le nom de Mabuse, et surtout celui de Quentin Matsys. Il est évident que le grand peintre de Bruxelles dut alors exercer sur l'art des hauts lissiers une influence analogue à celle de Van der Weyden trente ou quarante ans auparavant ; partout on retrouve sa morbidesse, son charme alangui, son art détendu. L'une des plus magnifiques séries est celle, en quatre pièces, de la Passion (Jésus-Christ au jardin des Oliviers, la rencontre de Jésus et de Marie au Calvaire, la Crucifixion, la Descente de Croix), achetée en 1520 à Bruxelles au célèbre haut lisseur *Pierre de Pannemaker* par Marguerite, gouvernante des Pays-Bas ; cette princesse la légua à son neveu Charles-Quint en 1538. Le caractère des figures admirables a éveillé la curiosité des historiens. Quant à l'auteur



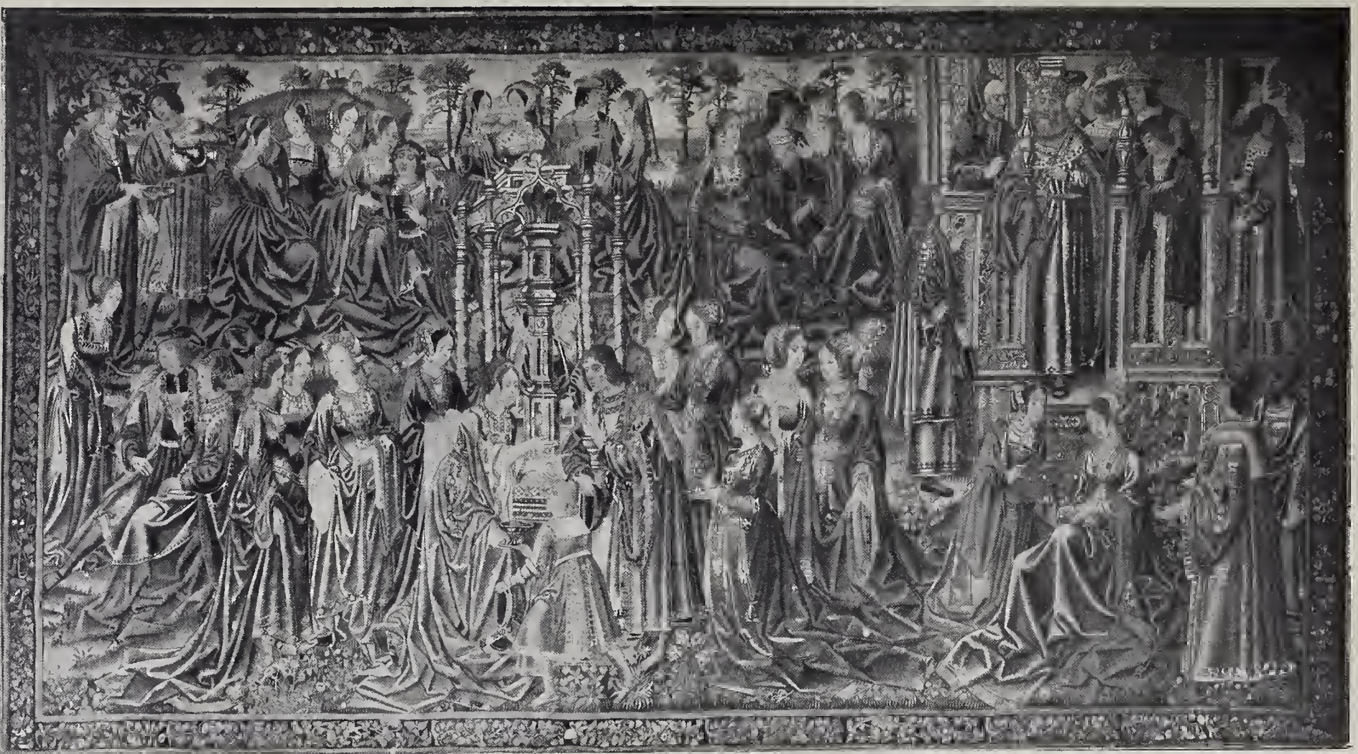
Cliché Alinari.

Tenture du Jugement dernier. Atelier de Bruxelles, première moitié du XVI[e] siècle (Musée du Louvre. Don de la Société des Amis du Louvre).

présumé du carton, Wauters avait nommé Rogier van der Weyden à cause d'une certaine analogie de composition avec la célèbre Descente de Croix du Prado. Mais s'il est un nom qui s'impose ici, c'est bien celui de Quentin Matsys, et M. de Valencia a eu raison de le prononcer. M. Destrée est venu en proposer un autre, celui de Peter de Kempenaer, plus connu sous le nom de Pedro Campana, Bruxellois qui vécut longtemps à Séville où il était très estimé. Il ne dessina il est vrai des cartons de tapisseries à Bruxelles qu'assez tard, y succédant à Michel-Coxcie. En acceptant la date de 1520, il faudrait alors supposer qu'il ait pu recevoir directement la commande de Charles-Quint, pour lequel il avait travaillé aux fêtes de son couronnement à Bologne, ce qui est en contradiction avec le document de commande ci-dessus énoncé.

Le dais de Charles-Quint en trois pièces [Père éternel et Saint-Esprit, Rédemption du péché originel par la Crucifixion (dossier), et Jésus bénissant], est encore de Pannemaker travaillant pour Marguerite d'Autriche. Nous savons par son inventaire le goût si vif qu'elle avait pour les tapisseries, et que pour protéger cette industrie, elle avait acquis cette suite en 1524, de Pannemaker et de Quentin Matsys. A sa mort, en 1530, Charles-Quint en hérita, et s'en servit à la cérémonie de son abdication. Philippe II l'utilisait dans toutes les grandes solennités.

La suite de l'*Apocalypse* a eu pendant longtemps un état civil bien erroné, M. Wittert l'ayant dite composée par Van der Weyden, sur la demande du cardinal Nicolas de Cusa, et du chartreux Denis de Ryckel. M. de Madrazo se trompa aussi, en croyant que cette suite provenait de Charles-Quint. Or c'est Philippe II qui s'en rendit acquéreur, quelques années après la mort de son père, ainsi qu'il résulte de l'acte de décharge du trésorier Domingo de Orbea, daté de 1562 : « A Guillaume de Pannemaker, tapissier qui vint de Flandre, pour apporter la tapisserie de l'*Apocalypse* faite pour le service de Sa Majesté, 60.000 maravédis ». Il fallait connaître bien mal Van der Weyden pour retrouver une parcelle de son génie dans ces compositions qui sentent tant l'influence italienne introduite en Flandre par Van Orley et Gossaert (Mabuse), M. Destrée y a bien remarqué aussi l'inspiration des compositions apocalyptiques de Dürer et de Jean de Bruges. Et tout récemment M. E. Mâle trouvait dans le Jugement dernier du Louvre la preuve manifeste de l'influence du théâtre sur les artistes du xve et du xvie siècle, et dans l'espèce, le souvenir du Mystère provençal du Jugement dernier. Une



Cliché du Musée de Bruxelles.

Tapisserie de la Fontaine d'amour. Atelier de Bruxelles, première moitié du XVIe siècle (Musée du Parc du Cinquantenaire à Bruxelles).

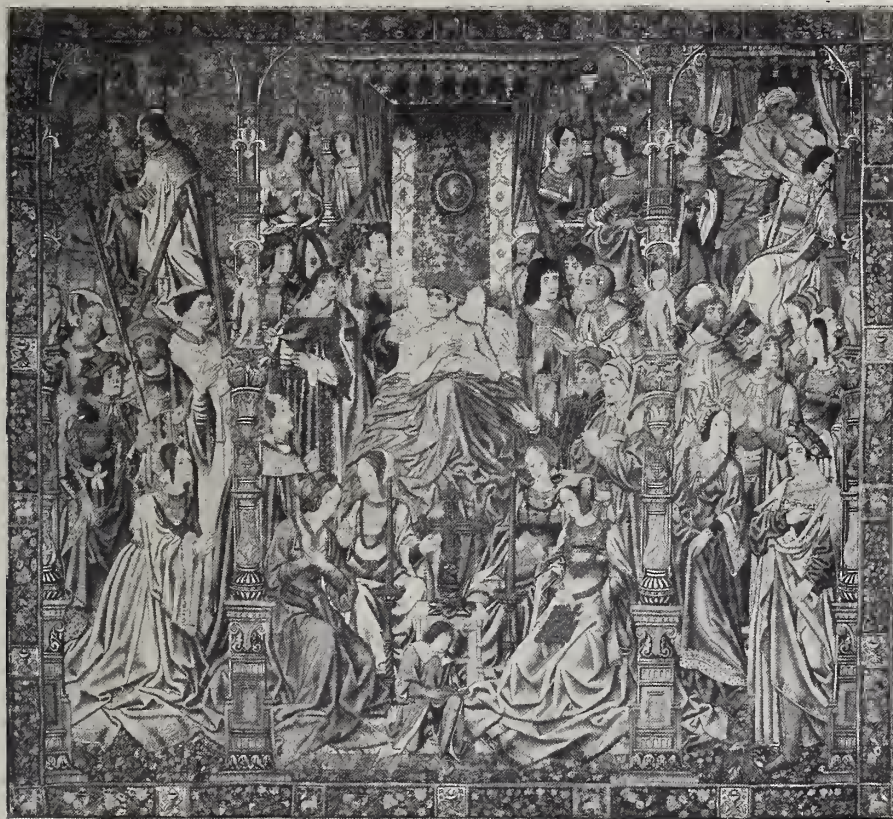
pure merveille, ce sont les bordures, où la flore et la faune sont si exactement appropriées au sujet, et l'embellissent.

De la belle suite des *sept Péchés capitaux*, Philippe II posséda deux exemplaires ; l'usage et le temps réduisirent l'un à six tentures (les vieux péchés), l'autre à quatre (les nouveaux péchés). La première série, de 1575, provient de Marie de Hongrie, qui, lors de la visite de Philippe II, avait décoré de tapisseries son château de Binst. La seconde est l'œuvre de Guillaume de Pannemaker, travail exquis où l'on ne saurait trop admirer les fleurs, les fruits, les oiseaux et la grâce des petits génies des bordures. Pinchart a publié un acte par lequel le duc d'Albe avait décidé de ne pas mettre en vente cette tenture, qui faisait partie de la saisie opérée au château de Gaesbeck chez le comte d'Egmond en 1567 ; tous ses biens furent vendus au bénéfice de l'État, et cette tenture seule fut envoyée en Espagne. Une suite se trouve au château d'Hampton Court, et une à la cathédrale de Burgos.

Parmi ces suites incomparables de Madrid, que je ne puis étudier toutes, et pour lesquelles je renvoie au si utile travail du comte de Valencia, existe encore au Palais de Madrid, la suite splendide de la *Vie de la Vierge* en six pièces, où les sujets multipliés sont séparés les uns des autres par des espèces de colonnettes d'une élégance et d'une légèreté extrêmes, comparables à ce qu'a fait de plus beau Pierre de Pannemaker. Cette série provient de Jeanne la Folle, et l'on sait que son fils Charles-Quint la tenait en si haute estime qu'à son abdication, en 1556, il ne voulut pas s'en séparer, et la fit transporter avec lui au monastère de Saint-Just en Estremadure. — Deux pièces de répétition de cette série se trouvent partagées entre la cathédrale du Pilar de Saragosse et la collection Martin le Roy.

Peuvent en être rapprochées aussi des tapisseries telles que la *Royauté*, ou bien encore la *Glorification de Jésus-Christ*, qui, de la collection Somzée, sont entrées au musée du Parc du Cinquantenaire à Bruxelles, ainsi qu'une admirable tapisserie, aux couleurs riches, noyées dans les ors, de l'église du Pilar de Saragosse, de l'*Histoire de Jephté*, décrite par E. Bertaux, qui en signale encore d'autres à la Séo de Saragosse, deux tentures de l'*Histoire de saint Jean-Baptiste* exposées à Madrid en 1892 — Une jolie tenture dite « la *messe de saint Grégoire* », tissée de laines, de soie et d'or, et conservée à Madrid, peut aussi être considérée comme de même origine ; elle avait été envoyée par Jeanne la Folle à sa mère, la reine Isabelle la Catholique ; son style et le caractère des figures la

font très voisine de l'Histoire de la Vierge. Des inscriptions du psaume de David s'y lisent, ainsi que les mots « in Bruxll », relevés sur une bordure du vêtement; précieuse indication, ces inscriptions de bordures de vêtements ayant été reconnues particulières aux ateliers de Tournai et



Cliché du Musée de Bruxelles

Tapisserie de la Mort d'Herkenbald. Dessin de Jan van Room; carton de maître Philippe. Bruxelles, premier quart du XVIe siècle (Musée du Parc du Cinquantenaire à Bruxelles).

de Bruxelles (à en rapprocher une tenture du musée de Nüremberg datée de 1495). — Une autre riche tapisserie de Madrid, Jésus sur le chemin du Calvaire, acquise en 1524 par Marguerite d'Autriche, porte l'indication « A. Elst » sur la tunique du bourreau. C'est précisément le nom d'un haut lissier, connu aussi sous le nom de Pierre d'Enghien, qui vivait à Bruxelles au début du XVIe siècle et y était devenu valet de chambre de Philippe le Beau. Sur le bras de la tunique d'un soldat on lit « Mori » ; on a relevé sur une autre tenture, le mariage de David et de Bethsabée, les

mots PI. MOER. A. MOER. MOER », sur des bandes de vêtements, à lire Moer ou Van Moer, qui rapprochés de Mori, peuvent bien indiquer le même individu.

M. Emile Mâle, dans « l'Art religieux de la fin du moyen âge, Paris 1909, p. 279 et suiv. et 373 » a magistralement montré de quelle utilité avaient été pour les peintres de cartons de tapisseries de cette époque les images à compartiments des livres de piété les plus courants du xve siècle, la Bible des Pauvres et le Miroir du salut. Mais il a montré aussi combien la vieille Psychomachie, l'antique bataille des *Vices et des Vertus*, sujet d'une splendide suite de onze tapisseries de la Couronne d'Espagne, a été entièrement empruntée à des livres comme le Pèlerinage de Guillaume de Dequilleville, et surtout à des livres gravés allemands, comme le livre d'Augsbourg de 1474, ou à l'ingénieux poème d'Alain de Lille, que l'auteur des cartons de ces tapisseries a suivi de très près, comme il s'inspira de l'œuvre de Jean Lemaire de Belges, si étroitement que M. Mâle s'est demandé si ce dernier n'en était pas l'auteur.

Dans l'étude très serrée et très documentée qu'il a consacrée à l'une des plus belles tapisseries de la collection de M. Martin le Roy, M. Jean Marquet de Vasselot a cherché à classer les grandes tentures des ateliers de Bruxelles, dont un si grand nombre appartiennent à la couronne d'Espagne, par l'analyse de quelques-uns de leurs éléments de décor, et il a cru pouvoir affirmer que les plus anciennes devaient dater des toutes premières années du xvie siècle, avant 1504. Une série de deux pièces à laquelle appartient la tapisserie de M. Martin le Roy (Présentation au Temple), et aussi les Accomplissements des Prophètes pour la naissance du Christ (cathédrale du Pilar de Saragosse), série complète au Palais-Royal de Madrid, semblerait être une des plus anciennes. La reine Jeanne la Folle avait possédé ces deux tapisseries en s'installant à Tordesillas en 1509, et M. Marquet de Vasselot a publié le texte inédit de son inventaire relatif à ces tapisseries. Elle pouvait les tenir de Philippe le Beau, qui, sans doute, les acquit au cours du voyage qu'il fit aux Pays-Bas, avant sa mort survenue en 1506.

En les rapprochant de l'histoire de David et de Bethsabée (dix pièces), et de la messe de Saint-Grégoire (une pièce) appartenant à la Couronne d'Espagne, puis des deux belles tentures du musée des Tissus de Lyon (Symbole de la vie — et donateur offrant un fruit à l'Enfant Jésus). M. Marquet a pu dans toutes ces tentures noter des caractères communs : une division stricte de la composition par des architectures très rigoureuses.

d'un gothique attardé, colonnettes d'une grande élégance, même groupement et mêmes types des personnages étagés encore les uns au-dessus des autres à la gothique, et assez près de l'art d'un Gérard David, mêmes bordures de fleurs et de fruits, toujours sur fonds foncés et d'un seul



Cliché du Musée de Bruxelles.

Tenture de la Déposition de la Croix. Carton attribué à maître Philippe, premier quart du XVIe siècle (Musée du Parc du Cinquantenaire à Bruxelles).

tenant. — Puis cet atelier qui ne semble pas avoir été surpassé par la suite, évolue assez rapidement vers un art de plus en plus compliqué, maniéré et italianisant. La division architectonique en polyptiques disparaîtra, pour laisser les compositions à nombreuses figures et très pompeuses se développer tout à l'aise. Les fonds deviennent clairs. Les bordures de fleurs et de fruits s'interrompent de vases ou d'ornements, et les lois de la perspective s'imposent.

C'est à ce second groupe qu'appartiennent : l'Histoire de David et de Bethsabée du musée de Cluny, le Jugement dernier du Louvre, le Triomphe de la Renommée du Kensington Museum, le Combat des Vices et des Vertus, l'histoire d'Eresichton de l'ancienne collection Somzée, et le panneau inférieur du dais de Charles-Quint, et surtout l'intéressante *mort du duc Herkenbald* au musée du Cinquantenaire à Bruxelles, dans laquelle la division en compartiments n'est plus assurée par une architecture de colonnettes, mais de pilastres à l'antique. M. Destrée a remarquablement élucidé l'histoire de cette tapisserie ; commandée en 1513 à la Confrérie du Saint-Sacrement de Saint-Pierre à Louvain, elle fut composée par un dessinateur connu, Jan Van Brüssel, dit Jan Van Room, et le carton peint par un certain maître Philippe, qui serait sans doute aussi l'auteur d'une autre tapisserie du musée du Parc du Cinquantenaire, la Descente de Croix, puis tissée par un certain Léo. Déjà très étudié par M. Destrée dans ses « tapisseries et sculptures bruxelloises », cet important atelier de Jan Van Room et de ses élèves produisit un certain nombre de tentures que l'éminent conservateur du musée de Bruxelles a rapprochées et discutées.

De quelques années postérieures seraient l'Histoire de saint Jean-Baptiste, les moralités, les funérailles de Tournus (à la couronne d'Espagne) et cette célèbre tapisserie de l'Histoire de Notre-Dame du Sablon (au musée de Bruxelles), qui est datée 1518. De même pour le Saint Jérôme de la collection royale d'Espagne, si proche comme présentation et caractères de la belle tenture de Saint Martin qui, de l'église de Saragosse, est passée dans la collection Martin le Roy (J. Marquet de Vasselot, IV, pl. VIII) et le Départ pour la Chasse (collection Hunolstein). Et plus tardive enfin serait la pièce du fond du dais de Charles-Quint au palais de Madrid, commandée en 1523 par Marguerite d'Autriche à Pierre de Pannemaker.

Vers cette même date de 1515, un comte de Nassau commandait à Bernard Van Orley seize pièces avec les portraits équestres des personnages de sa maison, et on exécutait aussi une grande tenture du « Roi Modus et de la Reine Ratio », roman alors en vogue, qui est actuellement au palais d'Arenberg à Bruxelles. On y voit des pages et des veneurs tenant des chiens en laisse ; à droite debout un personnage, peut-être Philippe de Clèves, et sur les côtés les héros du roman. Provenant du château d'Enghien, elle porte les écussons aux armes de Clèves-Luxembourg. Au même palais d'Arenberg, trois autres tapisseries paraissent

appartenir aux mêmes ateliers qui firent les tapisseries de Madrid, de



Cliché du Musée de Bruxelles.

Tenture de l'Histoire de Notre-Dame du Sablon, atelier de Bruxelles, datée 1518 (Musée du Parc du Cinquantenaire à Bruxelles).

même que les deux de la collection Spitzer, si précieuses et si fines, avec des

scènes de la vie de la Vierge, divisées en compartiments par des colonnes (V. *Les Arts anciens de Flandre,* de Tulpinck, 1er vol., 1905. A. Thiéry).

Peut-être un peu plus avancée dans le XVIe siècle serait une petite tapisserie extrêmement fine léguée au musée du Louvre par le baron Davillier, et représentant le Christ en jardinier apparaissant à la Madeleine dans un parc.

Très gothique encore et infiniment intéressante pour les renseignements iconographiques qu'elle nous donne est cette tapisserie « de l'Histoire de la statue miraculeuse de Notre Dame du Sablon » au musée de Bruxelles, commandée en 1518 par Francois de Taxis, maître des postes et qui est passée par la vente Spitzer. Encore bien gothique par l'ampleur des draperies et la cassure anguleuse des plis, d'une disposition très Renaissance avec sa division par les colonnettes, elle a l'intérêt d'un sujet tout contemporain où l'on peut chercher les portraits de Charles-Quint, de Maximilien, de François de Taxis ; leur scrupuleuse ressemblance en fait un document historique de premier ordre. L'origine bruxelloise est bien certaine, si l'on envisage le sujet, la qualité du premier possesseur, et la date même. C'est d'un caractère tout semblable qu'est la merveilleuse tapisserie déposée au musée Kensington par M. Pierpont Morgan, qui l'acquit de M. Chabrière, représentant l'adoration du Père Eternel, d'une préciosité de tissu incomparable. On a dit qu'elle avait peut-être appartenu à Mazarin, puis à son neveu M. de Villars. Elle se trouvait au château des Aygalades où la vit Millin au début du XIXe siècle.

L'événement capital de la fabrication bruxelloise fut sans conteste l'exécution de la célèbre tenture des Actes des Apôtres, d'après les cartons de Raphaël ; il y eut là comme une révolution dans les traditions flamandes. Jusque-là les tisserands n'avaient jamais travaillé que d'après des cartons créés par des artistes qui étaient leurs compatriotes, avec qui ils étaient en parfaite communauté d'idées. Voici que tout à coup l'Italie impose à la Flandre sa conception particulière d'un art qui n'était pas né chez elle spontanément. Les Flamands avaient bien commencé déjà à subir l'impérieuse influence de la beauté ultra montaine, mais ils ne s'étaient jamais astreints à la copie servile. Gardant leur liberté d'interprétation, les haut lissiers apportaient à l'exécution bien plus ou bien autre chose que le dessinateur n'y avait mis ; dans tous les cas, le dessinateur n'avait travaillé que dans le même esprit, et pour le même idéal décoratif que le tisserand. Et voici qu'il faut maintenant à l'ouvrier se plier aveuglément

à la volonté du peintre, reproduire exactement ce trait magistral, suivre d'une main sûre ces contours, restituer en un mot, sans y rien changer, ces compositons d'ailleurs sublimes, dont les cartons demeureront éter-



Tapisserie de Jésus adoré par les saints et du Concert d'anges. Atelier de Bruxelles, première moitié du xvie siècle (Musée du Vatican à Rome).

nellement parmi les plus belles conceptions de l'esprit humain. — Mais nous devons nous demander si c'étaient là de bons modèles de tapisserie. Quelque admiration qu'on leur doive, nous voici loin de ce que nous avons jusqu'ici considéré comme le suprême de cet art. Ces scènes grandioses ont été conçues comme de grandes fresques, elles sont trop vastes, les fonds en sont vides, les ciels creux, l'horizon placé trop bas, les

costumes apparaissent pauvres et tristes, quand on se rappelle la variété et la richesse des costumes flamands.

Et de plus, il faut ajouter que, même en nous plaçant au point de vue strict de l'exécution textile, il ne semble pas que Pierre Van Aelst, tout en les copiant, ait rendu dans leur vérité les compositions originales. Malgré la surveillance de Bernard Van Orley, il en a pris à son aise, les types ont sensiblement perdu de leur noblesse, sont devenus lourds, presque communs, ce qui prouve une fois de plus combien est nécessaire ici une étroite et complète communion d'idées entre l'artiste qui invente, et l'artisan qui traduit ou qui interprète.

La suite des *Actes des Apôtres* avait été commandée en 1515 par le pape Léon X à un Bruxellois nommé Pierre d'Enghien, dit Van Aelst, que les documents retrouvés aux Archives de Bruxelles par A. Pinchart certifient avoir été alors fort connu. Dès 1497, il était au service de Philippe le Beau comme valet de chambre, tapissier. Puis au service de Charles-Quint, avec salaire journalier, ainsi que l'indique un manuscrit possédé par le comte de Valencia, Livre de l'étiquette de Bourgogne 1515. De 1515 à 1519, il travailla exclusivement pour le pape Léon X. Les cartons de Raphaël qui lui avaient été confiés étaient au nombre de dix : *La pêche miraculeuse*, *La Vocation de Saint-Pierre*, *La Guérison du paralytique*, *La Mort d'Ananie*, *La Lapidation de saint Étienne*, *La Conversion de saint Paul*, *Elymas frappé de cécité*, *Le sacrifice de Lystra*, *Saint Paul en prison*, et *Saint Paul à l'Aréopage*. Sept de ces cartons, conservés longtemps au château d'Hampton Court en Angleterre, sont aujourd'hui au Kensington Museum ; ce fut Charles Ier qui, à l'instigation de Rubens, les acheta en 1630 en Flandre, où ils étaient restés depuis le XVIe siècle dans la famille de Van Orley. Et Cromwell, en 1653, ordonna de les racheter, quand la République vendit à l'encan le mobilier du malheureux Charles Ier. Le tissage des tentures fut terminé en 1518, sous la constante surveillance du peintre Van Orley, ainsi que l'atteste Félibien. Il avait donc fallu le court espace de quatre années pour mener à bien ce travail considérable. Il est vrai que le Pape n'avait reculé devant aucun sacrifice. Les cartons avaient été payés à Raphaël 5.000 francs chaque, et l'exécution des tentures revint à peu près à 750.000 francs au titre actuel de l'argent.

Lorsque les *Actes des Apôtres* furent exposés pour la première fois dans la chapelle Sixtine, le 26 décembre 1519, ils provoquèrent une admiration extraordinaire ; trente ans plus tard, Vasari en parlait encore avec

des transports d'enthousiasme. Leur célébrité fut telle que tous les princes de l'Europe voulurent en avoir des répliques ; c'est ainsi que les ateliers de Bruxelles les recommencèrent, et qu'on trouve à Mantoue une suite



Cliché Alinari.

Tenture des Actes des Apôtres, d'après les cartons de Raphaël. Atelier bruxellois de van Aelst 1515-1519 (Musée du Vatican à Rome).

de dix pièces mieux conservées que celles du Vatican, mais moins riches, sans fils d'or; à Dresde, six pièces retrouvées dans les combles du Palais, en 1814; au musée de Berlin, neuf pièces tissées d'or, ayant jadis appartenu au roi Charles Ier ; au Palais royal de Madrid, à Vienne, à la cathédrale de Lorette. Et nous ne parlons ici que des tentures à la marque de Bruxelles datant du XVIe siècle, car les répétitions de ces mêmes cartons

exécutés sous Charles Ier à Mortlake et sous Louis XIV aux Gobelins prouvent qu'après un siècle et demi, le succès des compositions de Raphaël était loin d'être épuisé. La manufacture de Beauvais elle-même les recommença, comme le prouve la suite signée de Behagle, déposée à la cathédrale de la ville.

Van Aelst n'en resta pas là. Le pape Léon X lui donna encore d'autres commandes, entre autres une série de la *Vie du Christ* dont les cartons avaient été exécutés par les élèves de Raphaël, en se servant de quelques esquisses du maître. Une tradition voudrait que ce fut là un cadeau fait au pape par François Ier. Elle ne fut terminée qu'en 1530, sous le pontificat de Clément VII. Mais cette suite est très inférieure aux *Actes des Apôtres*, aussi bien sous le rapport de la composition que du tissage.

De l'atelier de Van Aelst semble être sortie également entre autres séries moins importantes, la suite des *Jeux d'enfants* commandée par Léon X sur les cartons de Jules Romain, plutôt que d'après Jean d'Udine, comme on l'avait dit. Huit pièces de cette série appartenaient à la princesse Mathilde.

L'immense retentissement des *Actes des Apôtres* fit affluer aux ateliers bruxellois de nombreuses commandes. En 1518, c'est l'évêque de Mayence, en 1530, le roi de Portugal ; en 1538, le roi de France ; ce dernier commande cinq pièces, les Cinq âges du monde, à Melchior Baillif. Mais jamais une industrie n'a plus besoin d'être défendue contre la fraude et la contrefaçon que quand elle prospère. Aussi les édits et ordonnances se succèdent-ils à Bruxelles pendant la première moitié du XVIe siècle. En 1525, c'est un édit sur la propriété des modèles, et l'interdiction de les copier ; en 1527, c'est une ordonnance sur les marques. Toute pièce fabriquée dans la ville, mesurant plus de six aunes, dut porter dorénavant au bas, d'un côté la marque du fabricant, de l'autre un petit écusson rouge entre deux B en couleur plus claire que le fond. Tout maître ouvrier doit présenter la marque aux jurés, pour la faire copier dans un registre spécial. La marque est donc un fait important à constater, elle établit une distinction notable. Toutes les tapisseries où elle se trouve sont postérieures au 16 mai 1528.

L'initiative de Léon X et le succès qu'elle rencontra exercèrent sur les tapisseries des Flandres une influence décisive, et il faut bien le dire, déplorable. Désormais les vieilles compositions des peintres flamands,

si décoratives, vont faire place aux compositions faciles et banales des peintres italiens. Et le mal que les *Actes des Apôtres* avaient déjà engendré allait s'accentuer, sous l'impulsion dure et violente de l'élève de Raphaël, Jules Romain. Le nombre de cartons qu'il exécuta pour les ateliers flamands est incroyable. Les plus célèbres furent l'*Histoire de Scipion,* et les *Fruits de la guerre.*

L'origine bruxelloise de la *Vie de Scipion* nous est attestée par un extrait des Comptes des rois de France. En 1533, on paya au Primatice 200 écus d'or pour un voyage en Flandre où il porta un petit patron de Scipion l'Africain ». Le roi François I[er], pour le château de Madrid, paya 23.000 écus une grande suite de 22 pièces, comme l'a si bien élucidé M. le colonel d'Astier, en en publiant les comptes et la commande à Marc Crétif, et en retrouvant avec l'aide de M. Jean Guiffrey au Cabinet des dessins du Louvre 15 sur 22 des petits patrons originaux. Brantôme en a vanté la beauté, et rappelé l'admiration qu'excitèrent ces compositions pompeuses mais froides, qui déroulent devant nos yeux ces lents défilés où le vainqueur trône sur un char, comme Jules César dans les fameux cartons de Mantegna. A en croire les mémoires de Brienne, le cardinal Mazarin aurait acquis les tapisseries de Scipion du maréchal de Saint-André.

La suite des *Fruits de la guerre* (1550) se composait de huit pièces, pleines de combats, de sièges, de supplices, de triomphes, qui avaient été commandées par don Ferrante Gonzaga : elle avait été tissée en 1547 par Jehan Baudouin.

D'une inspiration plus calme est l'*Histoire de Romulus et de Remus*, tissée vers 1540 pour le cardinal d'Este, et qui se trouve aujourd'hui au musée de Bruxelles. Une autre suite est celle des *Arabesques,* ou mois grotesques, avec au centre des figures mythologiques (garde meuble national de France).

En dehors de Raphaël et de Jules Romain, la collaboration italo-flamande produisait encore des suites remarquables, comme les dix pièces de *Vertumne et Pomone*, compositions aérées, pondérées, claires, d'une charmante harmonie de ton, acquises par Charles-Quint à Amiens avant 1546, qui décorent les grands salons du Palais-Royal de Madrid, ou comme les *Poésies* avec leurs scènes mythologiques ou helléniques, également au Palais de Madrid.

D'un vif agrément est aussi cette série de l'*Histoire de Vulcain* en

cinq pièces, où le paysage joue un grand rôle, un trop grand rôle peut-être, car les figures y sont un peu perdues, et noyées dans l'espace. De remarquables exemplaires en existent au château de la Roche-Guyon.

L'*Histoire de Psyché* mérite aussi de ne pas être oubliée, qui compta vingt-six pièces, aujourd'hui bien réduite. Elle semble se rattacher aux esquisses de Raphaël, arrangées par Michel Cœxcie et gravées par le maître au dé. Certaines scènes, celle où la vieille raconte à Psyché l'histoire de l'Ane, ou bien Psyché dans le temple de Cérès, sont presque identiques dans l'estampe et la tapisserie. Et cependant il semble ici que l'auteur des cartons a été un interprète plus qu'un copiste, et il paraît avoir apporté une certaine originalité. Cette série est charmante de délicatesse et d'esprit. Félibien, il y a deux cent cinquante ans, ne trouvait pas de peintures qui les valussent. Les tapissiers eux-mêmes y ont apporté le prestige d'un métier merveilleux, d'une finesse et d'une harmonie dans les tons frais et clairs, qui est une pure joie des yeux, tellement ils chantent avec franchise, mêlés à l'éclat des ors étincelants. Cette suite se trouve actuellement partagée entre les châteaux de Fontainebleau et de Pau, et ce n'est pas l'Administration qui comprendra jamais l'intérêt qu'il peut y avoir à leur réunion.

L'*Histoire de Moïse*, peut-être exécutée sur les dessins que Raphaël avait faits pour les Loges, est au musée de Chartres, et les *Triomphes des dieux* de François Geubels, chaque pièce portant une divinité païenne, au Garde-meuble.

Cependant au milieu de cette conquête italienne, les ateliers de Bruxelles devaient maintenir encore, à certaines minutes trop rares, les pures traditions flamandes, aussi bien dans l'invention et la composition que dans le tissage. Tels sont les *Mois de Lucas*, ainsi nommés parce qu'on les attribua longtemps à tort à Lucas de Leyde, alors que tout y révèle le sentiment et la main d'un Flamand, et une naïveté savoureuse telle qu'on la rencontre aux pages d'un vieux manuscrit. Les douze pièces ont trait aux occupations ou aux plaisirs des diverses saisons. Exécutées pour l'infant Ferdinand de Portugal, elles furent offertes plus tard à Mazarin. Possédées par Louis XIV, la préciosité de leur matière fit que sous le Directoire, un siècle après, on les brûla pour en retirer l'or et l'argent.

Cette série fut une de celles qui eurent le plus de succès au XVIIe et au XVIIIe siècle. La manufacture des Gobelins l'aurait répétée douze fois (M. Fenaille, *État général des tapisseries des Gobelins*, t. I).

Totalement flamande est cette suite fameuse, dite les *Chasses de Maximilien,* ou bien les belles chasses de Guise, parce que les ducs en possédèrent une suite. On en avait autrefois attribué les cartons à Albert Dürer,



Tenture des Chasses de Maximilien. Carton de Van Orley, Bruxelles XVIe siècle (Musée du Louvre).

peut-être parce que les costumes de nombreux chasseurs y semblent allemands. Mais on sait maintenant que ce fut Bernard Van Orley qui en reçut la commande, celui-là même qui avait été chargé de surveiller l'exécution des *Actes des Apôtres*. Mais ici Van Orley a oublié tout ce qu'il

avait appris de recettes à l'Ecole italienne. Il délaisse les vastes compositions historiques ou philosophiques, dont on avait fait à ses yeux le but dernier de l'art décoratif. Il ne cherche qu'à rendre décorativement les sites nationaux de la forêt de Soigne, les types et costumes de son pays, en évitant de les idéaliser. De même il prend peu souci de la composition *type*, mais laisse aller sa fantaisie, et ne croit pas son œuvre manquée s'il dresse au premier plan de sa composition un personnage grandeur nature, alors que la scène principale se déroule aux derniers plans en tout petits personnages. Il ne redoute même pas la laideur, du moment qu'elle a du caractère, et cela est bien flamand ; les chiens courants n'y sont pas d'une forme épurée. Van Orley eut pour collaborateur le tapissier bruxellois François Geubels, artiste d'un grand talent. Chacune des douze pièces qui composent cette suite porte un signe du zodiaque dans la partie supérieure, et correspond ainsi à un mois de l'année. Elles ont longtemps décoré la demeure que Henri de Guise, dit le Balafré, possédait sur l'emplacement de l'Hôtel de Clisson, devenu de nos jours le Palais des Archives Nationales, et sont entrées depuis, dans un état merveilleux, au Musée du Louvre, où il faudra bien un jour qu'on les expose dans une galerie triomphale.

La renommée des Chasses était encore grande cent cinquante ans après, puisque les ateliers des Gobelins furent chargés de les exécuter en hautes et basses lisses, si bien qu'on a pu quelquefois les confondre. La salle à manger du château de Chantilly est décorée de plusieurs panneaux de cette suite, exécutés vers 1685 aux Gobelins, par Jean de la Croix, tapissier de basse lisse.

Nous avons rencontré déjà plusieurs fois le nom de Pierre de Pannemaker, auteur de quelques-unes des plus belles tentures que le Palais Royal de Madrid a reçues de Charles-Quint. Cette famille contrebalança longtemps à Bruxelles la renommée de Van Aelst et de Geubels. Les commandes dont l'honoraient les souverains des Pays-Bas sont une garantie du talent consommé de son chef; il avait reçu le titre de tapissier de Madame.

Un de ses descendants, Guillaume de Pannemaker, reçut, le 20 février 1549, commande d'une des plus belles suites qui soient sorties d'un atelier de Bruxelles, celle de la *Conquête de Tunis* par Charles-Quint. Les matières les plus précieuses devaient être mises en œuvre : l'Empereur lui-même se réservait de fournir le fil d'or et d'argent, et un de ses



Tenture des Plaisirs champêtres, d'après Téniers. Atelier flamand du XVIIe siècle (Musée de Cluny).

agents, Chaussart, séjourna à Grenade deux ans et sept mois pour surveiller la fabrication des soies. Le maître tapissier s'était engagé à occuper constamment à chaque pièce sept ouvriers, soit en tout quatre-vingt-quatre. L'œuvre entière en douze pièces était terminée en cinq ans, le 21 avril 1554, et après examen d'une commission déléguée par l'Empereur, Guillaume de Pannemaker fut amené à conduire les tapisseries en Angleterre, où on les embarqua pour l'Espagne. Elles n'ont jamais quitté depuis lors le Palais de Madrid; on en put admirer cependant quelques-unes à l'Exposition de la Toison d'or à Bruges. Le dessin des cartons avait été confié au peintre attitré de Charles-Quint, Vermeyen, natif des environs de Haarlem, qui l'avait accompagné en Afrique en 1535, ce qui lui permit d'y apporter une certaine exactitude.

Une autre suite très importante fut aussi celle de la *Bataille de Pavie*, offerte par l'assemblée des États généraux des Pays-Bas à Charles-Quint en 1531, quand il rentra à Bruxelles, à l'occasion du plus récent triomphe remporté par ses armes. On y voyait la prise de François Ier, son embarquement pour l'Espagne, sa captivité à Madrid. Cette tenture orna longtemps le Palais de Bruxelles. C'est même dans la salle qu'elle décorait qu'on reçut en 1556 l'amiral de Coligny, quand il vint ratifier au nom de Henri II, la paix de Vauxcelles, au grand mécontentement de l'ambassade qui souffrit de ce manque de tact. Puis elle disparut, sans qu'on en ait conservé le moindre souvenir. Plus tard on proposa de les identifier avec une série de sept tapisseries, laines, soies et or, que M. Gentili retrouva dans le palais de Don Alphonse d'Avalos, prince de Pescaire, à Naples. Une indication importante a été fournie par M. Wauters, qui retrouva dans le testament de l'Infant don Carlos, fils aîné de Philippe II, en date du 19 mai 1564, une disposition de legs de « tentures or et soie représentant la prise du roi François Ier, en faveur de son précepteur Don Honorato Juan. Le dernier représentant de la famille d'Avalos, don Alphonse de Pescara, laissait cette suite au Musée de Naples par testament du 18 août 1862. Elles étaient demeurées enfouies dans des magasins jusqu'à ces jours, et ce n'est que depuis très peu de temps qu'on les a exposées. M. Wauters a très heureusement retrouvé le nom de l'auteur des cartons, c'est Bernard Van Orley, l'auteur des Chasses; et le musée du Louvre est assez heureux pour en posséder les dessins.

La fin du XVIe et le XVIIe siècle voient les ateliers de tapisseries s'organiser un peu partout en Europe, grâce aux transfuges des fabriques

bruxelloises, aussi bien à Lille, à Arras, à Charleville, à Nancy, qu'en Autriche, en Bavière, en Danemark, en Angleterre.

A Bruxelles même on essayait de soutenir les ateliers en les encourageant, pour arrêter la décadence de l'industrie locale. Les artisans, au début du XVII[e] siècle, avaient trouvé dans Rubens et ses élèves de précieux auxiliaires. On lui a attribué : une histoire d'Achille, une histoire d'Ulysse, une histoire de Décius (Palais Lichtenstein à Vienne).

Jordaens était aussi un de ceux vers lesquels les artisans pouvaient encore se tourner. Faute d'artistes créateurs pour lui donner un nouvel élan, la tapisserie, en Flandre, agonise avant de mourir.

CHAPITRE VII

LA TAPISSERIE EN ITALIE ET EN ESPAGNE

Les ateliers fondés par des Flamands. — Le premier atelier de Mantoue. — Des Flamands y exécutent des tapisseries d'après des cartons de Mantegna. — Les ateliers de Venise, de Sienne, de Rome, de Ferrare, de Florence. — La tapisserie en Espagne.

Il est impossible de trouver en Italie la moindre trace d'une fabrication indigène du xive siècle, et cependant le goût pour les tapisseries y était déjà bien vif. Nous avons vu le comte de Savoie, Amédée IV, confier en 1376 une commande importante au grand tapissier parisien Nicolas Battaille. En 1389, le chroniqueur Jean de Mussis reproche aux gens de Plaisance leur goût pour « banderiæ de Arrassa ». En 1399, François Gonzague envoyait à Paris une tenture, pour y remplacer les armoiries de Bohême par celles des Visconti.

Au xive siècle, certains princes italiens songèrent à affranchir leurs États du tribut payé ainsi aux étrangers. Ils attirèrent des ouvriers du Nord, en grand nombre, auxquels ils promettaient certains avantages. Mais ces premiers ateliers n'eurent alors qu'une existence précaire soumise à la fantaisie du prince. Leur tâche remplie, les artisans allaient souvent chercher fortune ailleurs, ils étaient fatalement nomades. D'ailleurs les tapissiers ne trouvaient pas dans ces pays du Midi la clientèle si nombreuse qu'ils avaient dans les pays du Nord. La véritable décoration murale pour l'Italie, c'est la fresque, assurée de durer sous ce merveilleux climat, et qui aurait subi une rapide destruction sous nos cieux humides du Nord. La tapisserie ne pouvait être qu'un art de caprice pour les princes Italiens, et si nous devons constater l'extraordinaire développement qu'elle prit chez eux au xvie siècle, nous verrons aussi que toutes leurs tendances visèrent à en faire une décoration analogue à la peinture, et c'est ce qui détourna cet art de sa vraie destination, qu'avaient si bien comprise les peuples du Nord.

Le plus ancien atelier italien qui nous soit connu est celui de *Mantoue*. Nous venons de dire que François Gonzague y avait montré un goût très vif de ces sortes de choses. Un inventaire de 1406 nous apprend qu'il avait une série de plus de 50 tapisseries. Dès 1419, un tapissier que les textes nomment Johannes Thomae de Francia était installé à la Cour des Gonzague, et y exécutait des travaux pour le Pape Martin V. Il y mourut en 1442. Il fut suivi de près par Nicolas de France, puis par Guidone et Adamante, tous deux français ; le peintre Giovanni dei Corradi leur fournissait des cartons. Louis de Gonzague porta l'atelier de Mantoue à son apogée, et la marquise Barbe de Brandebourg n'y contribua pas peu elle-même. L'atelier de Mantoue était alors dirigé par un certain Rinaldo Boteram de Bruxelles, puis par Rubichetto.

Un des plus grands maîtres de la Renaissance italienne, Andrea Mantegna, avait accepté la tâche de fournir des cartons aux tapissiers de la Cour des Gonzague. Il est bien regrettable que nous manquions de détails sur ces travaux, qui jouirent au XVI[e] siècle d'une extraordinaire célébrité. Les fameux cartons conservés au château royal d'Hampton Court en Angleterre, représentant les *Triomphes de Jules César*, et se développant en longues frises qui rappellent les bas-reliefs antiques, sont généralement considérés comme des modèles que l'illustre peintre avait dessinés, pour l'atelier des tapissiers de Mantoue. Mais à la fin du XV[e] siècle l'atelier déjà languissait. Ce n'est pas cependant que le goût des Gonzague eût diminué pour les belles tapisseries. L'inventaire de leur mobilier, dressé en 1541, compte plusieurs centaines de pièces : C'est pour eux que fut exécutée la suite des *Enfants jouant* qui est à Milan, et celle des *Actes des Apôtres* qui fut transportée à Vienne en 1896.

Les ateliers de Venise sont presque aussi anciens que ceux de Mantoue. Deux ouvriers du Nord, Jehan de Bruges et Valentin d'Arras, y venaient établir un atelier en 1421. Leur entreprise fut éphémère. Ils firent sans doute ces nombreux dosserets ou devants d'autels conservés dans les églises de Venise ; et le peintre Alvise Vivarini exécutait les cartons pour une suite de l'*Histoire de saint Théodore*.

Le Bruxellois Rinaldo Botteram était venu en 1438 installer des métiers de haute lisse à Sienne. La ville lui avait accordé une subvention dont il sollicita le renouvellement deux ans plus tard, à la condition d'instruire deux élèves. En 1442, il était remplacé par Jacquet, fils de Benoît d'Arras.

Pendant dix ans ce Jacquet tissa plus de 40 pièces, une *Histoire de saint Pierre* en 6 pièces pour le pape Nicolas V, et de très nombreux « bancquiers, espalliers et couvertures », pour le palais de la Seigneurie.

L'atelier de Rome, fondé par Nicolas V vers 1455 eut pour chef le parisien Renaud de Maincourt; il y exécuta une tenture, la *Création du monde*, que les contemporains citaient comme une merveille.

Florence, Pérouse, Urbin, Bologne, Milan eurent également des ateliers d'une certaine activité. Mais de tous ces ateliers du Quattro cento italien aucune pièce ne nous a été conservée, qui ait pu servir de témoin.

Et nous n'en savons pas beaucoup plus sur les ateliers fameux de Ferrare, où, dès 1436, travaillait le Flamand Giacomo de Angelo. D'abord chargé de la rentraiture des tapisseries de Nicolas III d'Este, il se vit adjoindre en 1441 son compatriote Pietro di Andrea. Puis d'autres artisans vinrent s'installer à la Cour de Lionel d'Este. Borso d'Este développa encore plus l'atelier, qui, sous la direction de Liévin de Bruges, exécutait des tapisseries dont les cartons avaient été demandés au célèbre peintre Cosimo Tura, à Gerardo de Vicence, ou à Ugolino. On y fabriquait aussi quantité de couvertures de mulets, de dosserets, de portières, de garnitures de lits. En 1490, l'atelier se trouvait réduit à un seul ouvrier qui était italien. Le duc Hercule Ier, qui fit d'ailleurs venir de nombreuses tapisseries des Flandres, faisait travailler un Egyptien, Sabadino, qui était un tapissier d'une rare habileté.

Il faut bien reconnaître qu'il ne pouvait être question pour l'Italie de la forte organisation des ateliers flamands : les métiers y étaient trop peu nombreux, les entreprises soumises à trop de fluctuations. Il n'y avait pas de corporations constituées, pas de règlements destinés à assurer la bonne fabrication, ou à garantir les droits des producteurs. Les maîtres tapissiers étaient payés à gages par les princes qui les employaient, quand ils ne traitaient pas à forfait avec eux.

Les guerres qui désolèrent l'Italie au commencement du XVIe siècle, y paralysèrent longtemps le développement de la tapisserie. Un seul atelier, au début, y produisit quelque chose d'intéressant, celui de Vigevano, dirigé par Benedetto da Milano. C'est de cet atelier que sortit cette suite des *Mois Trivulze*, commandé par le maréchal Trivulce et conservée encore aujourd'hui dans le palais de la famille à Milan, et peut-être une belle figure de saint Ambroise à M. Salting. Ces tentures célèbres Trivulze

semblent avoir été un peu trop vantées. Le dessin des cartons, qui furent attribués à Bartolomeo Suardi, dit le Bramantino, est assez lourd, la composition manque d'harmonie, les personnages sont pesants. On n'y retrouve aucune des qualités des tentures flamandes de la même époque. Chaque pièce a une bordure garnie d'écussons, et l'une porte cette inscription : « Ego Benedictus de Mediolani hoc opus feci, cum sociis in Viglevani. »



Tapisserie allégorique, d'après un carton botticellesque. Atelier florentin, commencement du XVIe siècle. (Extrait de la Tapisserie d'E. Muntz.)

Les seuls ateliers qui, au XVIe siècle, en Italie, montrèrent une activité presque comparable à celle qui animait les ateliers flamands de la même époque, sont ceux de *Ferrare*. Après avoir subi un ralentissement assez long, la fabrication y avait repris une activité surprenante sous le gouvernement du duc Hercule II (1534-1559). Dès la seconde année de son règne, il comptait parmi les artistes de sa Cour deux tapissiers flamands d'une habileté consommée, Nicolas et Jean Karcher. Nicolas avait amené de Flandre avec lui 6 ouvriers, et parmi eux Jean Roost. Un Bruxellois, Gérard Slot, demeura même à Ferrare jusqu'en 1562. La cathédrale de Ferrare possède encore de cet atelier la suite de l'Histoire de saint Georges et de saint Maurelius, et la cathédrale de Come une suite de l'Histoire de la Vierge. — Le marquis Campori a attribué à cet atelier une série des villas de la maison

d'Este, et une série de chevaux. On peut lui attribuer aussi une jolie suite de Jeux d'Enfants appartenant au baron Worms, dont une très belle pièce a été prêtée par M. Salting au Kensington Museum.

Jean Karcher déploya dans son atelier une très grande activité; on ne compte pas moins de 25 tapisseries sorties de ses métiers en cinq ans. Son fils Louis, en même temps peintre et tapissier, lui succéda, mais la mort d'Hercule II porta un coup funeste à sa manufacture.

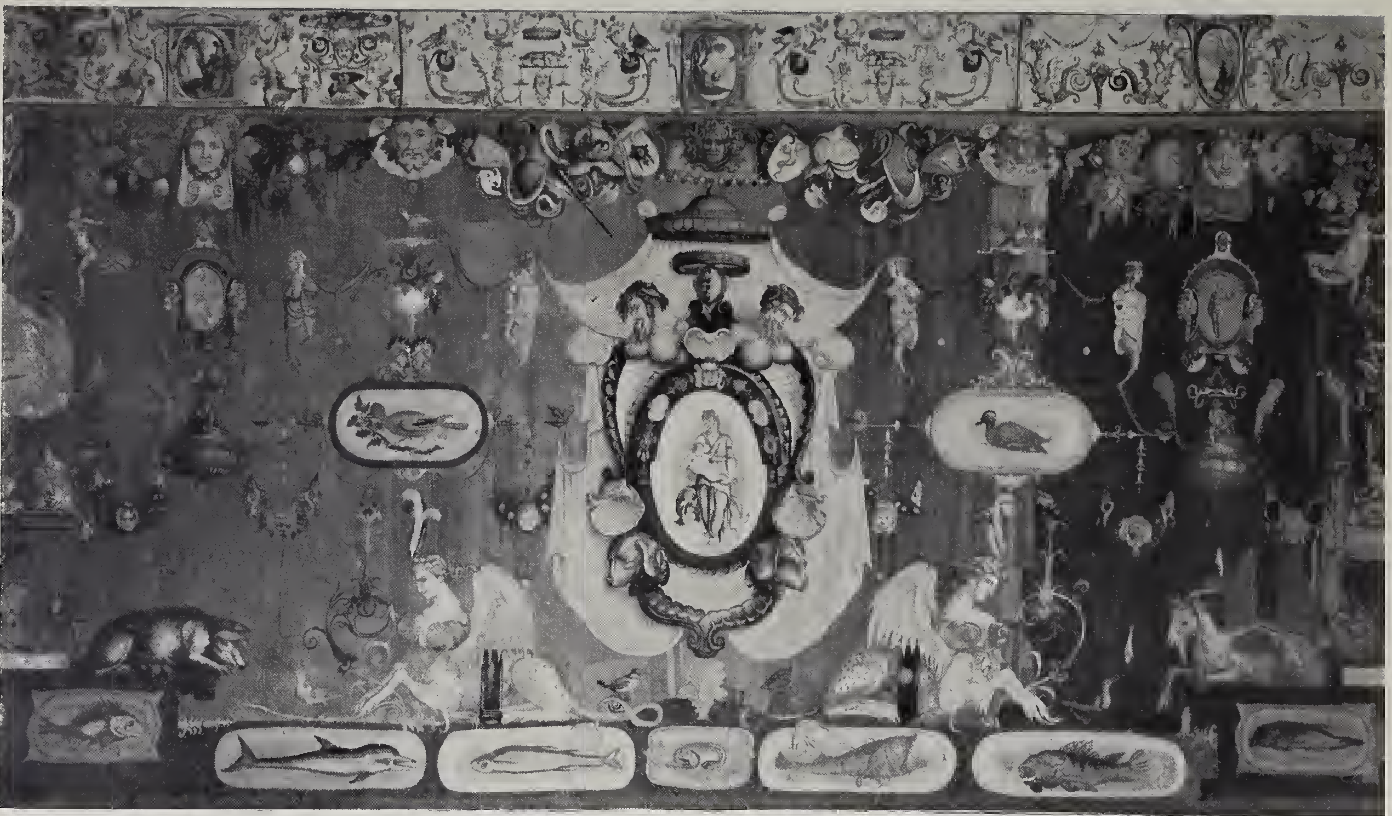
Au XVII[e] siècle les magasins de la maison d'Este renfermaient encore plus de 500 pièces exécutées dans l'atelier de Ferrare, ou importées de Flandre.

Des peintres célèbres ont travaillé pour l'atelier de Ferrare; Jules Romain y fit faire peut-être les *Triomphes de Scipion*, et le *Combat des Titans*. Mais le peintre en titre de la fabrique fut le Ferrarais Battista Dosso, auteur de la *Vie d'Hercule*, des scènes des *Métamorphoses* d'Ovide, où le paysage joue un rôle si important et rend les tentures ferraraises si caractéristiques. C'est à Dosso qu'on doit les cartons des *Métamorphoses* dont une pièce, la *Métamorphose d'Aréthuse* est entrée au musée des Gobelins sous la direction de Darcel. Un autre peintre, Engelbrecht, dit Lucas de Hollande, travailla aussi pour la manufacture.

Les métiers de la haute lisse ne firent leur apparition à Florence qu'assez tard, en 1546, mais ils y prirent de suite un remarquable essor. Poussé par l'exemple de la maison d'Este, le duc Cosme I[er], en 1537, résolut de doter Florence d'une manufacture capable de lutter avec celle de Ferrare. L'Arazzeria-Medicea dura autant que les Médicis, c'est-à-dire jusqu'en 1737, date à laquelle les ouvriers licenciés furent engagés pour organiser un atelier près de la Cour des Bourbons de Naples, ainsi que l'a démontré le colonel d'Astier.

La manufacture eut pour fondateurs les deux plus habiles artistes venus des Pays-Bas : Jean Roost et Nicolas Karcher. Le duc s'engageait à leur fournir un local, à leur verser à chacun 600 écus d'or par an ; il leur permettait de travailler pour le dehors, mais s'engageait à leur payer tous les travaux faits pour sa maison. Roost et Karcher devaient installer 24 métiers, dont 12 en marche, et former des apprentis. Roost signait ses œuvres d'une sorte de rébus (un gigot rôti). Karcher avait l'habitude d'inscrire ses initiales au bas de chaque tenture.

Grâce aux archives presque intactes de la manufacture, M. Conti a pu dresser une liste à peu près complète des tapisseries dues à cette collabo-



Cliché Alinari.

Tenture d'après Bacchiacca. Atelier florentin, XVIe siècle (Musée des Tapisseries de Florence).

ration. Un des peintres qui fournirent au duc les plus nombreux cartons, fut le Bronzino. C'est lui qui composa en grande partie *l'Histoire de Joseph* en 20 pièces, qui est sans doute le chef-d'œuvre de Roost et de Karcher. Elle n'aurait pas coûté moins de 60.000 écus d'or. La plupart des panneaux sont tendus dans les salles du Palazzo Vecchio. Le Bronzino avait fait encore une suite du *Parnasse*, et une de *Marsyas*.

En 1550, Roost travaille pour la vieille basilique de Venise à la tenture de l'*Histoire de saint Marc*, dont les cartons étaient de Jacopo Sansovino. Salviati de son côté, fournissait les cartons d'un *Ecce Homo*, d'une *Pieta*, d'une *Lucrèce*, d'une *Histoire d'Alexandre*, et il Bachiacca y composait ces aimables tentures décoratives des Douze mois et des Grotesques.

Dans toutes ces tentures se manifestent une affectation, une pompe théâtrale, qui, du grand style des époques précédentes, n'étaient plus que les reflets. Mais ensuite c'est l'irrémédiable décadence, surtout avec un certain flamand, surnommé le Stradan, qui fut le pourvoyeur attitré de la fabrique jusqu'au commencement du XVIIe siècle. Sa production folle, d'une prolixité navrante, est la plus pauvre d'inventions, la plus vide d'intérêt qu'on puisse rencontrer.

Il est quelquefois assez difficile, en l'absence de documents attestant l'origine d'une tenture, de dire avec précision si elle a été exécutée au XVIe siècle en Flandre ou en Italie, car à la fin du XVe siècle, les Italiens ne cessaient d'envoyer dans les Flandres des cartons destinés à être traduits en haute lisse. Les cartons de Raphaël avaient déchaîné un grand enthousiasme et nous savons qu'un Médicis chargeait son correspondant, Thomas Portinari, de faire exécuter des tentures à Bruges sur des cartons peints à Florence.

La tapisserie en Espagne. — A-t-on fait des tapisseries en Espagne? Bien que Davillier l'ait affirmé et que selon lui des ateliers aient existé en Navarre et à Barcelone dès le début du XVe siècle — et qu'Eug. Muntz ait répété cette affirmation — cependant Riano a déclaré qu'aucun document n'en donnait la preuve pour le moyen âge.

C'est seulement bien plus tard que Pedro Gutierrez, protégé par Philippe II, ouvrait un atelier à Madrid, dont Antonio Ceron devait reprendre la suite. C'est cet atelier de Céron (dit de sainte Isabelle), dont Velasquez peignit un coin dans le fameux tableau des *Fileuses* — mais qui ne put durer longtemps.

Un autre atelier, de Santa Barbara, eut comme premier directeur, engagé



Cliché Laurent.

Tapisserie d'après un carton de Goya. Atelier espagnol.

en 1720 par ordre de Philippe V, l'anversois Jacob van der Goters, travaillant à la basse lisse, jusqu'en 1729, moment où un français, Antoine Lenger, y monta des métiers de haute lisse, que continuèrent à diriger des artistes espagnols jusqu'au commencement du XIX[e] siècle.

Les œuvres de tapisserie principales sorties de cette manufacture, sont sans conteste les belles séries d'après les cartons de Goya (plusieurs sont reproduites par M. Léonard Williams. (*Arts and crafts of Spain,* III).



Tapisserie, XIVe siècle (Saint-Laurent de Nuremberg).

CHAPITRE VIII

LA TAPISSERIE EN ALLEMAGNE

Les ateliers monastiques. — Les sujets religieux. — Les sujets civils en Bavière.

Seule peut-être de toute l'Europe, l'Allemagne, au XVe siècle, sut échapper à l'action des Flandres. Nous l'avons vue déjà peut-être, dès le XIIe ou le XIIIe siècle, marcher tout à fait en tête des peuples qui connurent les premiers le métier de la haute lisse, avec les pièces du dôme d'Halberstadt, et elle a conservé quelques spécimens bien curieux de l'art de ses tisserands de tapis noués au XIVe siècle. Eug. Muntz dans une étude de *l'Art* en 1882, mit en lumière qu'à Prague, vers 1360, Charles IV avait installé au Lorenzberg un atelier de tisserands venus d'Orient.

Au musée de Fribourg est une pièce du début du XIVe siècle avec des dragons et des paires d'oiseaux dans des quadrilobes. — Et de la deuxième moitié du XIVe siècle est une suite de 12 pièces, au Rathaus de Ratisbonne avec des hommes et des femmes dans des costumes singuliers, jouant aux cartes ou dansant, ainsi que les tentures de Sainte-Catherine et des apôtres à Saint-Laurent de Nuremberg.

Une intéressante tapisserie du Musée germanique de Nuremberg offre une curieuse représentation des jeux et récréations de l'époque, sur les

remparts extérieurs d'une ville fortifiée. Par ses costumes il est possible de la dater de la fin du XIVe siècle. Une autre, du Musée de Bruxelles, a des personnages couronnés, qui, les pieds nus, marchent accompagnés de licornes, symboles de chasteté.

Les tentures assez nombreuses qui nous ont été conservées du XVe siècle, ne se distinguent, ni par la richesse de la matière, ni par le fini de la main-d'œuvre. L'Allemagne n'eut pas, comme la Flandre ou la France, de souverains grands protecteurs des arts. Elles ont toutefois une réelle originalité que jamais ne paralysa la fabrication intensive de la Flandre et du Brabant. Exécutées dans des ateliers dépendant de cou-



Tapisserie allemande, XVe siècle (Musée de Nuremberg).

vents ou de châteaux, elles ont un fort accent particulier et comme un goût de terroir; elles ne sont pas à grandes dimensions comme les tapisseries flamandes, mais plutôt en longues bandes, destinées à pendre sur les panneaux unis des stalles, ou en antependium. Sans abandonner absolument les sujets religieux, les artistes interprétèrent avec prédilection, semble-t-il, les fictions et les sujets de romans de chevalerie du moyen âge. C'est ainsi que dans une tenture appartenant au duc de Saxe Weimar, au château de la Wartburg, et publiée par M. Guiffrey, se voit un combat d'hommes nus attaquant ou défendant une forteresse, et dont les armes sont des fleurs; le champ de bataille est un parterre fleuri, égayé d'oiseaux, de lapins et d'écureuils; à gauche, un banquet où l'on n'a pas l'air de s'ennuyer; dans les airs flottent des banderolles avec des inscriptions allemandes.

Le Prince de Hohenzollern possède une tapisserie qu'on put admirer à l'Exposition de Bruxelles en 1880, et qui présente un sujet de chevalerie.

développé en plusieurs scènes : le jeune héros voit sa dame sortant du manoir ; puis elle apparaît couchée, entourée de ses parents auxquels un



Tapisserie allemande, xve siècle (Kensington Museum, collection Pierpont-Morgan).

médecin présente une fiole ; des banderolles en allemand s'y montrent encore.

Les sujets civils dominent dans les tapisseries allemandes gothiques ; des amoureux élaguent des sureaux (musées de Bâle, de Francfort, de Cluny) ou se livrent à des jeux de société. Ce sont encore des sujets sym-

boliques, l'attaque des vices contre la forteresse des vertus (Hôtel de Ville de Ratisbonne), ou l'attaque du château d'Amour, d'après le roman de la Rose (à la Wartburg), des sujets d'agriculture et de chasse (à la cathédrale de Mayence), des sujets de poème de chevalerie (à Sigmaringen et au Kensington museum) cette dernière bande très intéressante et bien étudiée par le Dr Rock, ou enfin l'histoire douloureuse de Guillaume d'Orléans et d'Amélie d'Angleterre, d'après le poème de Rudolph d'Ems date de 1341. Les personnages portent les costumes avec franges et clochettes d'environ 1400, ou bien apparaissent en sauvages chevelus, dénotant l'engouement d'alors pour les choses de la Nature. Ce ne sont que prairies fleu-



Tapisserie allemande xve siècle (Musée germanique de Nuremberg).

ries, animées de lièvres et de petits chiens (Ratisbonne, Mayence, Francfort, Klagenfurt) des fonds couverts de branches fleuries naturalistes (à Fribourg) ou stylisées comme sur les vitraux (à Sigmaringen ou à Bâle).

On paraît avoir eu tendance à vieillir toutes ces tapisseries, que les costumes datent, avec une relative exactitude, du xve siècle, plutôt même en sa seconde moitié; on ne saurait vraiment les considérer comme plus anciennes que certaines tentures à sujets religieux telles que celles de Nuremberg qui peuvent y avoir été fabriquées à la fin du xive siècle : l'une réunit saint Jean-Baptiste, sainte Claire, sainte Agnès, sainte Elisabeth, saint Pierre et saint Paul; l'autre, dite des 12 Apôtres, se trouve encore à l'église Saint-Laurent.

Les tentures religieuses qui dateraient du xve siècle sont encore assez nombreuses. Les musées de Munich et de Nuremberg en possèdent quelques-unes, et le Kensington Museum expose une bande très curieuse, longuement décrite par le Dr Rock, qui représente la préparation à la vie

monastique, avec des légendes allemandes. — Une admirable pièce est la petite tapisserie de M. Pierpont Morgan déposée au musée de Kensington (le Roi Salomon et la Reine de Saba, avec deux petites figures accessoires).

On n'a encore pu déterminer avec certitude les lieux de fabrication des tapisseries en Allemagne. Les documents qui ont été interrogés à ce sujet sont extrêmement rares. On sait qu'en 1458, le Conseil de la ville de Nuremberg faisait tisser par les religieuses de Sainte-Catherine du Tabernacle une tapisserie payée 14 florins. Cela ne semble pas indiquer que les ateliers civils de haute lisse fussent nombreux dans la ville, ni susceptibles de recevoir une commande. Ce fait indique assez que la plupart des tapisseries que nous connaissons antérieures au XVIe siècle, en Allemagne, ont dû être fabriquées dans les couvents. Celle du musée de Munich (Adoration des mages) fut faite dans un couvent près de Bamberg, d'après un dessin qu'on a attribué à Wolgemuth. Les banderolles à inscriptions révèlent une langue classique allemande familière à l'Allemagne du sud, et Nuremberg dut en être un des centres originaires les plus importants. Il suffit de se rappeler les emblèmes du fondateur de Volkemmer, avec la houlette, sur le Tapis du Jugement dernier, au Musée germanique, et les portraits des fondateurs des Gender (corporations) d'avant 1407, sur le Tapis du Musée Industriel de Vienne.



Tenture suisse, XVe siècle (Musée historique de Bâle).

M. Forrer a révélé une curieuse bande conservée au séminaire de Strasbourg, œuvre de fabrication peut-être locale ; elle représente la légende alsacienne de sainte Odile avec une naïveté qui semble bien appartenir encore au XVe siècle.

D'un autre côté, il ne paraît pas impossible que bon nombre de tapisseries à légendes allemandes aient pu être fabriquées en Suisse. Jules Quicherat a signalé une curieuse tapisserie trouvée à Lucerne, et devenue la propriété du marquis d'Azeglio. Jeanne d'Arc y est représentée au moment où elle se présente devant Charles VII. La légende en allemand qui l'accompagne dit : « Comment vint la Pucelle envoyée de Dieu vers le Dauphin. »

Le D[r] Moritz Heyne a cherché à montrer le développement de l'art décoratif dans les cantons de la Suisse allemande. On sait que la ville de Bâle possédait, vers 1453, trois ateliers de haute lisse indépendants; les tapisseries de Bâle figuraient sur les listes d'impôts en 1450. Il n'est pas impossible que quelques-unes des pièces qu'a fait connaître le D[r] Heyne en soient sorties. On voit au musée historique de Bâle des personnages richement vêtus menant en laisse des dragons fantastiques, au milieu d'une étrange végétation. Mais c'étaient là des sujets d'inspiration bien allemande, et qu'avaient déjà traités les tapissiers allemands, en y apportant un style et un dessin bien autrement forts ou charmants, ainsi qu'on peut en juger par une admirable tenture conservée au petit musée de la Cathédrale de Mayence. Dans une autre sont représentés des personnages très populaires au moyen âge, *les Neuf Preux* ; cette pièce porte les armoiries de la famille bâloise des Eberlin. Ce sont de bons exemplaires pour juger de ce que pouvait être l'art de la haute lisse en Suisse au xv[e] siècle [1].

1. Une curieuse tapisserie allemande, avec représentations d'Eneas Sylvius Piccolomini et de Frédéric III, dont les types rappellent certaines figures de Wolgemuth est passée au Metropolitan Museum de New-York (*Burlington Magazine*, novembre 1907).

CHAPITRE IX

LA TAPISSERIE EN ANGLETERRE JUSQU'AU XVII[e] SIÈCLE

Les relations entre Flandre et Angleterre. — Les ateliers purement anglais.

Nous savons que dès le VII[e] siècle la principale salle de la demeure anglo-saxonne avait ses murs habituellement revêtus d'étoffes, souvent décorés de figures et de scènes de la vie des héros.

Ces tentures représentaient aussi des scènes de la vie contemporaine, comme celle qu'offrait, au X[e] siècle, la comtesse de Northumberland à la cathédrale d'Ely. Des dons de même genre furent faits aux églises d'Exeter et de Saint-Albans. L'inventaire du trésor de la cathédrale d'Exeter, dressé en 1327, énuméra des tentures de date antérieure offertes par l'évêque Leofric (XI[e] siècle), ou l'évêque Jean (fin du XII[e] siècle), ou encore par l'évêque Robert Blondy, au milieu du XIII[e] siècle. Mais on ne saurait affirmer l'origine vraiment anglo-saxonne de ces tentures, quand on sait, d'après le *Cartulaire de l'abbaye de Saint-Vaast*, que l'abbé Richard, au début du XII[e] siècle, lui donnait des tapisseries faites à Arras et représentant des scènes de la vie de saint Alban, le premier martyr anglais.

Les relations entre la Flandre et l'Angleterre étaient très intimes. L'Angleterre lui envoyait ses laines, la Flandre lui renvoyait ses tapisseries. Les placiers flamands obtenaient facilement des lettres patentes de négoce. Henri III, en 1224, appuyait dans ce sens Jacquelin, marchand d'Arras.

Ces échanges si actifs entre les deux pays n'empêchaient pas des ateliers de se constituer en Angleterre, sans doute auprès des abbayes, telles que celle de Ramsey, au début du XIV[e] siècle.

De très intéressants documents écrits ont été à cet égard publiés par M. Thomson, dont l'un des moindres n'est pas l'enquête instituée en 1344 par le roi Edouard III sur la manufacture de tapisseries de Londres, qui dut fabriquer d'assez nombreuses tentures, dont on retrouve les donations dans des inventaires d'abbayes de cette époque, ainsi que dans l'inventaire dressé en 1369 à la mort de la reine Isabelle qui possédait de nombreuses tapisseries.

Une fameuse suite de tentures d'alors fut l'*Histoire de Guy de Warwick* qui se trouvait au XIVe siècle au château de Warwick, qu'on retrouve entre les mains de Thomas Holland, comte de Kent, en 1398.

Et malgré l'importation certaine à la cour des belles tentures des ateliers d'Arras, on n'en retrouve pas moins un certain nombre décrites à l'inventaire qui suivit la mort du roi Henri V en 1422, avec des titres anglais, qui ne permettent guère de douter qu'elles aient été fabriquées dans des manufactures anglaises.

En 1467, à Edimbourg, un tisserand, John Dolas, était installé pour tisser des tentures. En 1497, John of Kilgour of Dunblane, est signalé dans des comptes.

Les inventaires du roi Henri VII, et plus encore ceux d'Henri VIII, montrent quelle énorme quantité de tapisseries se trouvaient alors en la possession des souverains anglais. Toutes les collections du cardinal Wolsey étaient de plus passées entre leurs mains. — L'inventaire complet des tapisseries se trouve, avec leurs dimensions, au British Museum (Bibl. Harl. n° 1419).

De cet immense amas de tapisseries, peu sans doute étaient anglaises, à ce moment du milieu du XVIe siècle, où les ateliers de Bruxelles inondaient l'Europe de leurs productions.

Cependant un moine de Canterbury, d'après les textes, pratiquait alors le métier de tisserand, et les persécutions religieuses des Pays-Bas avaient déterminé de nombreux artisans à ouvrir des ateliers à l'étranger, et en particulier en Angleterre, à Norwich, à Colchester, à Maidstone, à Canterbury. York en possédait deux en 1570.

Un Anglais avait même fondé alors un atelier national, William Sheldon; il avait envoyé un certain Richard Hyckes pour étudier le métier de la haute lisse aux Pays-Bas, avant d'installer des métiers à Weston et au manoir de Barcheston, avec des ouvriers flamands. On peut juger des résultats au musée d'York et à la Bibliothèque Bodleienne, où des fragments portent encore le nom de Hyckes, et représentent des vues à vol d'oiseau de comtés anglais et de la vallée de la Tamise.

Mais ces ateliers n'étaient sans doute pas suffisamment outillés pour exécuter des tentures importantes, en commémoration d'un grand événement national, comme la défaite de l'Armada espagnole. Commande en fut alors donnée à François Spierinck, un habile artisan qui d'Anvers avait émigré à Delft.

CHAPITRE X

LA TAPISSERIE EN FRANCE AUX XVe ET XVIe SIÈCLES

Son arrêt au début du xve siècle. — Le caractère des tentures à sujets civils de la deuxième moitié du xve siècle. — Les suites de tentures à sujets religieux des Églises de France.

Après l'admirable floraison de cet art à Paris au xive siècle, il semble bien que ce foyer artistique de l'Ile de France vit s'éteindre pendant un certain temps sa grande activité. L'occupation anglaise y dut arrêter les industries, et sur le rôle de la taxe imposée à Paris par les Anglais en 1422 on ne trouve que deux tapissiers. Les provinces durent en bénéficier : M. Natalis Rondot a pu signaler l'existence à Lyon, dès 1358, de quelques métiers de haute lisse dont les maîtres devaient occuper un certain rang, puisqu'ils payaient l'impôt le plus élevé. Leur développement dut être bien plus grand au siècle suivant ; il en fut de même à Reims, à Avignon, à Troyes, et à Perpignan.

Une autre cause avait d'ailleurs contribué à priver Paris, au xve siècle et même peut-être au xvie, de l'industrie qui y avait été si glorieuse au xive siècle : les rois promenaient le siège du gouvernement dans diverses villes, sans revenir se fixer à Paris, Charles VII à Bourges, Louis XI à Tours, Charles VIII à Amboise, Louis XII à Blois, François Ier de Fontainebleau à Chambord. Il était assez naturel, dans ces conditions, que les industries de luxe comme celle-là suivissent les souverains dans leurs déplacements.

Il y a extrême pénurie de renseignements et de documents à ce sujet : certaines traditions ont attribué à des Sarrasins fugitifs après la bataille de Poitiers, la fondation des premiers métiers à Aubusson et à Felletin, mais elles ne reposent sur rien. Et cependant entre les premiers ateliers de Paris du xive siècle et les ateliers français qui vont nous occuper, n'y a-t-il donc rien eu? E. Bertaux signale une pièce de transition qu'il a été

jusqu'ici impossible d'étudier, une grande tenture française de la *Cène*, conservée en Espagne dans la cathédrale de Tortose.

Le style des figures et les costumes ne permettent cependant pas de dater plus tard que le début du xve siècle une suite de 5 tentures, malheureusement trop restaurées, entrées au Musée des arts décoratifs avec le legs Peyre, qui représentent des seigneurs et des dames se promenant, causant, faisant de la musique, groupées dans des actions dont quelque roman de chevalerie devrait donner la clé, et dont tous les arrière-plans offrent des petits mamelons significatifs hérissés de touffes de verdure très raides, surmontés de constructions, villages ou châteaux, décor assez particulier qu'on retrouvera dans d'autres tentures qu'on pourra rapprocher de cette suite. Quelques-uns de ces éléments d'un caractère gothique encore très prononcé caractérisent une tapisserie de la collection Martin Le Roy, *le Christ debout dans le tombeau entre deux anges*. (J. Marquet de Vasselot, pl. II). Ils sont très prononcés dans deux tapisseries représentant la *Passion du Christ* qui se trouvent à la cathédrale de Saragosse, et qu'a révélées M. E. Bertaux (*Gazette des Beaux-Arts*, mars 1909). Le caractère des paysages et la couleur y sont pareils à ceux des tentures d'Émile Peyre; quant aux personnages à types siennois si fréquents dans l'art occidental du xive siècle et à profils grotesques et un peu caricaturaux, et quant aux architectures et aux dessins de nus, ils font un peu songer aux caractères de la tenture de Saint Piat à la cathédrale de Tournai (1402). Il semble que cette belle tenture de la Séo de Saragosse ait inspiré cinquante ans plus tard le peintre qui fournissait le carton pour une tenture de la Passion qui se trouve au musée du Parc du Cinquantenaire de Bruxelles.

Dans toutes les tapisseries dont il nous reste à nous occuper, qui sont d'origine française, postérieures nécessairement à la prise d'Arras en 1477, il est évident qu'un autre idéal d'art et de composition a remplacé celui qui dirigeait les hauts lissiers des Flandres au xve siècle. Ces caractères nouveaux, nous les avons notés dans les tentures de Bruxelles du début du xvie siècle, mais nous les reconnaîtrons, bien plus accusés encore, dans les tapisseries françaises. C'en est fini de ces compositions touffues, à multiples personnages, serrés les uns contre les autres, mais au contraire s'impose un besoin de clarté, de simplicité, qualités bien françaises. Il semble que le dessinateur de carton tient à narrer tranquillement et clairement son histoire, et à se faire avant tout bien comprendre. Il ne se dis-



Tenture à sujets civils. Art français, début du xve siècle (Musée des Arts Décoratifs).

perse plus dans les détails accumulés, mais se résume et se condense. Dans les tentures religieuses, si le but est toujours décoratif, il s'y mêle sûrement d'autres visées. Parallèlement se développait un art tout civil, où la fantaisie était tout à fait indépendante d'influences extérieures, et qui a produit des tentures où les détails de la nature, observés avec une finesse attentive, étaient rendus avec une rare sûreté et une scrupuleuse fidélité. Déjà on cherchait à narrer par le tissage des sujets de romans ou de chansons, comme dans cette jolie tenture du musée de Padoue, reproduisant un des épisodes d'une chanson picarde « les fils de Fromont », de Jourdan de Blaye.

Mais ailleurs le tapissier ne pouvait échapper aux lois rigoureuses que lui imposait l'Église, désireuse avant tout de résultats d'édification à l'égard des personnes pieuses. Les programmes étaient élaborés par les évêques, les chapitres, les gens d'église, tous très instruits. Nous avons conservé quelques-uns de ces programmes, d'une telle précision que l'artiste n'avait qu'à travailler sous leur dictée. Les sujets lui étaient fournis, ainsi que la façon de les composer et de les traiter. Un vieux manuscrit conservé à la Bibliothèque de Troyes, et publié par M. Guignard en 1851 (Mémoires fournis aux peintres pour une tapisserie à Saint-Urbain de Troyes) contient avec un luxe extraordinaire de détails, la description d'une suite de tapisseries relatives à la vie de saint Urbain. Le titre même ne laisse aucun doute sur l'esprit dans lequel ce mémoire était conçu : *Mémoire pour l'ordonnance des histoires et mystères qu'ils seront contenus faits et portraits en une tapisserie où notamment sera démontré...* C'est un vrai programme. En 1525, l'église de la Madeleine à Troyes, célèbre par ses vitraux et son jubé, voulut avoir des tapisseries représentant la vie de sainte Madeleine; Fr. Didier, dominicain, fit un livre, c'est-à-dire un programme détaillé, et Jacquet le peintre, un petit patron sur papier; puis Poinsète, la couturière, et son ouvrière, assemblèrent des draps de lits, pour servir à exécuter les patrons peints par Jacquet. Le dominicain est sans cesse là pour surveiller les travaux.

Il est un certain nombre de pièces de ce dernier quart du XVe siècle pour lesquelles l'attribution d'origine a pu prêter souvent, non sans raison, à quelque hésitation. Elles ne cherchent à rappeler aucunement des souvenirs picturaux; le sentiment décoratif y est absolu, la fantaisie amusante et naïve : on y sent une recherche originale du caractère des figures et des costumes, un goût pour les détails familiers qui donnent de la saveur à la composition. La nature apparaît stylisée dans le dessin des

arbres, mais très vraie dans les premiers plans, avec cette flore si réaliste



Tapisserie de la Passion. Atelier français, début du xve siècle (Cathédrale de Saragosse).

Cliché E. Bertaux.

prise à nos champs et à nos forêts, avec des petits animaux familiers. Les types des personnages et les costumes sont à les rapprocher des monuments de la peinture et de la sculpture, ou des manuscrits, si certai-

nement *français*, qu'il n'y a pas à chercher vraiment d'autre origine à ces tentures. Deux exemples tout à fait typiques nous sont fournis par la charmante tenture de la *Conversation d'amoureux* que le baron Davillier légua au musée du Louvre — et la jolie tapisserie à deux personnages que



Cliché Alinari.

Tapisserie d'après un roman picard, xve siècle (Musée de Padoue).

M. le comte de Valencia avait exposée au Pavillon d'Espagne en 1900.

C'est encore d'un caractère tout semblable qu'est une petite bande, fragment indubitable d'une grande tenture, qui appartient à l'église Notre-Dame de Nantilly à Saumur; c'est une chevauchée de jeunes hommes et de jeunes dames sur un fond de feuillages, à travers lesquels volent des faucons poursuivant des hérons, ce qui indique surabondamment que nous avons là un sujet de chasse. Les types sont absolument français, et les détails précis des costumes, la forme des coiffures, les accessoires

des harnachements ne permettent pas de douter que cette tenture n'ait été fabriquée en France vers le milieu du xve siècle ; mêmes caractères,



Cliché Alinari.

Tapisserie à Conversation d'amoureux. Atelier français, fin du xv[e] siècle (Musée du Louvre. Legs du baron Ch. Davillier).

avec plus de beauté encore de certains visages, dans un fragment de tenture admirable de la collection de M. Ch. Mège.

Une suite de trois pièces de plus grande dimension, mais qui ne sont aussi que des fragments, appartenait à la collection Sigismond Bardac. Dans ces tentures les personnages ne semblent pas reliés les uns aux autres par le lien d'une composition ordonnée, mais pris chacun en particulier, ils sont d'une beauté de caractère, d'une puissance d'accent et d'une noblesse d'allure tout à fait extraordinaires. De plus la couleur en est superbe, dans la franchise de ses bleus et de ses rouges, et donne une réelle grandeur décorative à toute la composition divisée en lais verticaux[1].

Se rattachant à cette famille est encore la suite des 4 belles tentures du duc de Devonshire, représentant toutes les chasses possibles, à l'ours, à la loutre, aux oiseaux de mer, pratiquées par des personnages vêtus à a plus pure mode du temps de Louis XI. Les sujets rappellent certaines enluminures de manuscrits, comme le livre de chasse de Gaston de Foix. Ces tapisseries, fabriquées vers 1450, vinrent décorer les murs d'un grand hall du château de Hardwick, d'où elles furent enlevées à la fin du XVI[e] par Bess de Hardwick, épouse de sir William Cavendish, et découpées pour s'adapter aux murs percés de fenêtres de sa nouvelle habitation. M. Strong, bibliothécaire de la Chambre des Lords, les y découvrit en cet état il y a six ans, et suggéra au duc l'idée de les faire reconstituer dans leur état primitif : c'est au cours de ce travail qu'elles furent exposées au Kensington Museum.

M. Thomson signale une autre tenture curieuse d'un Roi et d'une Reine agenouillés, dans le Hall de Sainte-Mary, de Coventry.

Infiniment curieuse, et vraisemblablement française aussi, par la nature des costumes, et malgré leur étrangeté par le style des figures, est une tapisserie de Notre-Dame de Nantilly à Saumur, le *Bal des Sauvages* ; des gentilshommes, des dames s'avancent en se tenant par la main, au son des hautbois et des trompettes que jouent des musiciens placés au dernier plan sur une haute estrade. Les uns ont conservé leurs riches costumes ; d'autres se sont couvert le corps de longues étoupes en guise de poils, ce qui en fait des sauvages et des sauvagesses tout à fait réjouissants. Malgré le naturalisme voulu de la scène et des types, où flotte comme un parfum flamand, les figures ont de la finesse et de la grâce et une distinction bien française.

1. Les costumes rappellent ceux des miniatures du temps de Charles VII et de N. Fouquet. Une tapisserie à lais semblable est tendue dans la salle du lit de justice du procès du duc d'Alençon (Boccace de Munich). (V. Bouchot, *Exposition des Primitifs français*, pl. 39.)



Fragment de tenture à personnages. Atelier français, fin du xv[e] siècle (Ancienne collection Sigismond Bardac).

Enfin il est tout un groupe de tapisseries qu'on n'a jamais, je pense, cherché à contester à la France ; ce sont celles dont les fonds sont entièrement chargés d'arbustes et de tiges fleuries sur lesquelles se profilent des personnages, alors que les terrains sont émaillés de fleurettes et souvent égayés de petits animaux. Les personnages y sont souvent des bergers jouant du chalumeau, en gardant leurs bêtes, comme dans une belle tenture de la collection de M. Mège. Mais ce sont aussi parfois, sur des fonds de semblable décoration, des sujets allégoriques, comme dans les deux admirables tentures de la célèbre collection de M. Martin Le Roy, qu'a étudiées M. J. Marquet de Vasselot (Pl. III et IV), et dont il a patiemment cherché les sujets dans des auteurs de moralités du xve et du xvie siècle, tel cet Henri Baude, auteur de *Dictz moraux pour mettre en tapisserie*, et où d'ailleurs les personnages portent bien des costumes d'une mode déjà italianisante, adoptée après l'expédition d'Italie de Charles VIII au début du xvie siècle. — Analogue est cette admirable tenture que connut Léon Palustre, et sur laquelle il ne nous a laissé malheureusement aucun renseignement ; elle représente une chasse, à travers un bois, chaque valet poussant devant lui un chien de meute qu'il excite de la voix et du geste. La beauté de la composition, le caractère des figures, la mise en scène en font une œuvre inoubliable, et qu'il faut ardemment souhaiter qu'on découvre un jour.

En énumérant ces diverses tapisseries, je n'en ai pas indiqué les dates, qui sont variables, car certaines portent très certainement les caractères du xvie siècle à ses débuts. Il serait fort difficile d'en préciser les origines, qui sont impossibles à affirmer, en l'état de nos connaissances, et c'est un beau sujet de notre histoire artistique qui reste à traiter.

Un grand point d'interrogation se pose aussi au sujet d'une des tentures les plus célèbres, et assurément les plus goûtées, qui soient conservées dans nos musées, la tapisserie de la *Dame à la Licorne,* du musée de Cluny. Cette tenture en 6 pièces se trouvait au château de Boussac (Creuse) où elle fut acquise il y a vingt-cinq ans environ par le musée. Sur un fond rose parsemé de fleurettes et de petits animaux, tout analogue à celui des deux tentures de la collection Martin Le Roy, une belle dame vêtue à la mode du commencement du xvie siècle, debout, joue d'une sorte de harpe posée sur une table placée entre elle et une jeune fille qui l'accompagne : de chaque côté, un lion et une licorne tiennent entre leurs pattes un grand piquet surmonté d'une oriflamme. Ailleurs, sous une tente dont les rideaux sont tenus écartés par le même lion et la



Tenture à sujets de chasse. Art français, XVᵉ siècle (Château de Hardwick au duc de Devonshire).

même licorne, la même dame somptueusement vêtue ouvre un coffret que lui présente la suivante. La même suite de tentures, sur fond vert, peut-être supérieure à celle de Cluny, se trouverait conservée au château de Verteuil en Dordogne, appartenant au comte Aymery de la Rochefoucauld. Cette énigmatique tapisserie est très déroutante, car elle ne se rapporte à aucun type connu. Sa beauté décorative et son originalité si rare en font un chef-d'œuvre incomparable de l'art français. Peut-être serait-il un peu hasardeux d'attribuer, comme l'a fait Eug. Muntz, cette admirable tenture à un atelier de la région même, à Felletin, dont les métiers étaient en pleine activité à ce moment des premières années du XVIe siècle. Dans de nombreux inventaires de cette époque sont mentionnées les tentures des ateliers de Felletin. Mais ils ne durent guère produire d'œuvres d'un caractère aussi artistique, s'étant bornés à une fabrication industrielle et courante. Les armoiries répétées sur chaque pièce et se rapportant à la famille des Le Viste, ne sont pas de nature à préciser une origine. Les Le Viste étaient bien originaires de Lyon, mais à en croire Natalis Rondot l'art de la haute lisse n'y fut pas très développé. M. J. Marquet de Vasselot a émis l'hypothèse d'une origine tourangelle, la Loire ayant été à ce moment le vrai centre artistique de la France. Il a cherché à grouper autour de ce type remarquable du musée de Cluny une dizaine de tentures analogues (voir la *Collection Martin Le Roy*, t. IV, p. 27).

En dehors de ces délicieuses tapisseries à sujets civils, nous possédons encore en France d'admirables suites de tentures à sujets religieux, qu'on eut longtemps tendance à déclarer flamandes. Il aurait été bien extraordinaire que tant d'opulents prélats qui voulurent enrichir les Trésors de leurs cathédrales de semblables chefs-d'œuvre, aient été tous les solliciter des mains étrangères. Et d'ailleurs de trop grandes divergences séparent irrémédiablement des suites comme la *Vie de saint Remi* à Reims, ou la *Vie de saint Florent* à Saumur, des suites italianisantes que les ateliers de Bruxelles exécutaient alors, à l'encontre des plus vieilles traditions flamandes, pour laisser persister le doute sur l'origine française de ces œuvres charmantes.

Nous passerons donc en revue quelques-unes des suites de tentures les plus célèbres conservées dans nos cathédrales françaises, et qu'on est d'accord aujourd'hui pour considérer comme travaux exécutés en France à l'extrême fin du XVe et dans la première moitié du XVIe siècle.

Si la plupart de ces tentures ne nous fournissent ni signature, ni date,



Tenture du Bal des Sauvages. Atelier français, fin du xve siècle (Église Notre-Dame de Nantilly de Saumur).

quelques rares pièces nous ont transmis dans une inscription le nom du personnage qui les a commandées. Ainsi est la *Vie de saint Pierre,* donnée à la cathédrale de Beauvais par Guillaume de Hellande, son évêque (1444-1462) qui d'ailleurs présente beaucoup d'analogies avec les tentures du musée de Berne. La dernière pièce, aujourd'hui perdue, portait une inscription qu'un ancien historien avait transcrite. « Icelui pasteur vénérable « (Guillaume de Hellande) meu d'une vertueuse plante, l'an 1460, fit faire « de bonne durée, ce tapis où est figurée la belle vie de saint Pierre. Il a « revêtu mainte pierre en ce chœur. Dieu qui est paisible, lui doivst ves-« ture incorruptible. » A l'origine la *Vie de saint Pierre* comptait 10 pièces ; à l'heure qu'il est 7 subsistent et une huitième qu'on trouva au domicile d'un des chanoines quand il mourut, est aujourd'hui au Musée de Cluny.

L'incomparable suite conservée à l'abbaye cistercienne de la Chaise-Dieu en Velay compte 14 panneaux, où des scènes de la vie du Christ se rencontrent avec des sujets de l'ancien Testament (3 pièces de la première série, 11 pièces de la deuxième). Chaque panneau réunit plusieurs sujets superposés, comme c'était alors la coutume ; et M. E. Mâle constate que les rapprochements symboliques y apparaissent nouveaux et sans lien traditionnel, et que même au XIII[e] siècle on ne peut rien trouver dans l'iconographie monumentale de plus complet et de plus riche ; mais il a démontré magistralement que cette richesse symbolique, comme dans la splendide suite de la Vie de la Vierge à la cathédrale de Reims, dérivait de deux recueils constamment consultés par les artistes du XV[e] et du XVI[e] siècle, la *Bible des Pauvres* (XIII[e] siècle) et le *speculum humanæ Salvationis* (début du XIV[e] siècle), dont ils n'ont fait que copier les pages dans ces deux suites de tenture. Les armoiries de Jacques de Senecterre, trente-sixième abbé de la Chaise-Dieu (1492-1518), répétées sur chaque panneau, permettent de dater la tenture.

La cathédrale d'Angers, en dehors de sa fameuse *Tenture de l'Apocalypse*, possède tant d'admirables suites de tapisseries bien françaises du XVI[e] siècle, qu'elle pourrait en constituer un véritable musée : l'*Histoire de la vie de saint Martin*, l'*Histoire de la vie de saint Maurille*, l'*Histoire de saint Jean-Baptiste, La Passion* en 4 pièces, sans compter les 3 charmantes pièces des *Anges portant les instruments de la Passion.*

C'est pour l'abbaye du Ronceray d'Angers qu'avait été exécutée une grande tapisserie représentant l'*Histoire du Saint-Sacrement,* ou *Miracles de l'Eucharistie*, dont il restait encore vingt et un tableaux au château du



Tenture à pastorales. Art français, commencement du xvie siècle (Kensington Museum).

Plessis-Macé en 1888, et qui, dépecée vers 1890, en un certain nombre de lots, fut vendue à peu près 50.000 francs. Elle avait été donnée à Isabelle de la Jaille, abbesse de l'abbaye du Ronceray (1505-1518) dont elle portait d'ailleurs les armoiries, par Louise Le Roux, et orna le chœur de l'église jusqu'à la Révolution, œuvre absolument française par le style du dessin, et les quatrains explicatifs.

Au musée diocésain d'Angers, est conservé un fragment d'une tenture bien plus ancienne qui avait été donnée par Jean de Beauveau (+ 1478) au couvent des Jacobins d'Angers, et dont l'effet décoratif devait être assurément remarquable : sur un fond vert sombre se détachaient des pampres avec les initiales de René d'Anjou, et les armes de Jean de Beauvau, attachées à un arbre entre chaque patron de l'Ordre.

La longue frise de 30 mètres de long sur 1^{m},50 de hauteur, des épisodes de la *Vie de saint Gervais et de saint Protais,* à la cathédrale du Mans, est bien connue (mêmes sujets à la cathédrale de Soissons). Cette suite considérable de 16 tableaux d'une si charmante naïveté, et si bien conservée, a de plus le grand intérêt de porter sur le dernier panneau une inscription qui dit qu'elle fut tissée en 1507 aux frais de Martin Guérande, angevin de naissance et chanoine du Mans, puis offerte par lui à la cathédrale pour décorer le chœur. Le Mans possède encore deux pièces de la *Vie de saint Julien*, d'une exécution tout à fait remarquable, mais d'une date peut être un peu plus récente.

La suite des 15 tentures de la cathédrale d'Aix-en-Provence, racontant en vingt-huit tableaux l'histoire de la Vierge et celle du Christ, se recommande par une très grande simplicité de composition, et une merveilleuse clarté. On y perçoit bien le souci de ne plus composer les scènes comme dans les anciennes tapisseries, avec abondance de détails et accumulation de personnages, mais comme de calmes compositions où chaque personnage remplit un rôle défini. Sur la bande perpendiculaire qui sépare la Flagellation du Crucifiement se lit l'inscription :

... Me fecit Anno Domini millesimo quingentesimo ondecimo

Nous voici donc avec une date bien précise dans une inscription tissée à même la tapisserie. Document inestimable ! Pourquoi faut-il qu'un vide nous ait privés du nom du maître tapissier, ou du donateur (car ici *fecit* peut être assimilé à *fieri fecit*) ? Cette tenture porte les armoiries du cardinal Morton qui avait secondé les efforts de Henri VII, et fut arche-

vêque de Cantorbery de 1486 à 1500. On y trouve aussi les blasons de ses successeurs ; 1511 pourrait donc être considéré comme la date d'achèvement. Elle ne revint en France qu'après la mort de Charles Ier, achetée



Cliché Alinari.

Tenture de la Dame à la Licorne. Atelier français, première moitié du XVIe siècle (Musée de Cluny).

1 200 écus par un chanoine d'Aix qui la donna à sa cathédrale. Le caractère de cette tenture est bien français ; les tonalités mêmes, où dominent les roses, sont bien celles que nos yeux ont été habitués à trouver dans nos tapisseries françaises de ce moment; il nous est difficile de nous ranger

à l'opinion assez récente de M. Destrée qui y retrouve plutôt le style de Quentin Matsys, si répandu dans les tapisseries de Bruxelles du xvie siècle.

Saumur possède également de précieuses tapisseries, pour lesquelles nous avons des dates, et des documents assurant qu'elles furent fabriquées pour des églises. A l'église Saint-Pierre, la *Vie de saint Florent* en 5 pièces, avec ses légendes explicatives en quatrains français, est de 1524 ; la *Vie de saint Pierre*, en 5 pièces aussi, est de 1546. On a sur cette dernière tenture des renseignements précis ; les dessins avaient été exécutés par un peintre d'Angers, Robert de Lisle, et achevés par Jehan de Laistre ; et le tissage confié à un atelier de Tours, sans doute celui de Jean Duval, qui y jouissait alors d'une grande réputation. — A Notre-Dame de Nantilly, les *Anges portant les instruments de la Passion* diffèrent un peu de ceux d'Angers, — deux pièces de l'*Histoire de la Vierge* sont datées de 1529, — la *Prise de Jérusalem par Titus*, et la *Nativité*.

Les tapisseries de Notre-Dame de Beaune (Côte-d'Or) doivent être considérées comme françaises, au même titre que le *Puits de Moïse*, un des plus glorieux monuments de la sculpture française du xve siècle, tout en reconnaissant d'un côté comme de l'autre, que les artistes auxquels nous les devons étaient de purs flamands attirés par l'éclat de la Cour de Bourgogne, mais qui apportèrent dans les travaux exécutés en terre française des qualités qu'on ne retrouverait pas dans les œuvres absolument flamandes du même temps. La tenture de Beaune raconte l'histoire de la Vierge en dix-sept tableaux de dimensions inégales, encadrés d'architectures, et qui forme une bande bien plus longue que haute. Dans un compartiment est représenté le chanoine Hugues le Coq qui la fit exécuter pour l'église : il est agenouillé, en costume de chœur, et la face a tous les caractères d'un réel portrait. Dans un autre, où il est également représenté, se lit l'inscription : « *C'est tapisserie fut faicte l'an de grâce mil V^c* » et au milieu « *S. Hugo abbas clunaciensis* ». Pendant longtemps on n'alla pas plus loin : un nom et une date suffisaient. C'était déjà beaucoup, car les tapisseries datées sont rares (Je crois bien que nous n'avons rencontré que la *Piscine probatique* au Louvre (1486), et la tenture de *saint Gervais et saint Protais* du Mans (1509). Mais depuis lors, les recherches de M. Joseph Garnier ont éclairé la question.

Le chancelier Rolin, sous Philippe le Bon, s'était retiré à Beaune en 1470 : un document des archives de la Côte-d'Or contient un contrat de 1474 passé au nom du chapitre avec maître Pierre Spicre, peintre à Dijon pour « les patrons des *Histoires de Notre-Dame*, à exécuter à la détrempe,





Tenture de la Vie du Christ, aux armes de l'abbé de Senecterre, 1492-1518 (Abbaye de la Chaise-Dieu).

pour être ensuite traduites en tapisseries ». Spicre[1], c'est évidemment Spicker, un flamand. Il dut bien s'acquitter de sa tâche, puisqu'en 1475 les chanoines faisaient avec lui un nouveau marché, pour le patron d'une tapisserie à placer derrière le grand autel de la collégiale. Mais les événements politiques y apportèrent sans doute empêchement. Le projet fut repris en 1500 par l'archidiacre Hugues le Coq, qui, sur les cartons de Pierre Spicre, fit exécuter la belle tenture, avec cette seule substitution de l'image de l'archidiacre à celle du chancelier Rolin. Bien d'autres tentures entrèrent en outre alors à la collégiale : l'une destinée au maître-autel représentait saint Georges, une autre commandée à Pierre Spicre représentait l'*Apparition de la Vierge à saint Bernard*, une autre avait été commandée par le cardinal Briçonet en 1512.

Le caractère de cette belle tenture de Beaune, d'un style si flamand qu'on s'explique que pendant longtemps on l'ait crue telle, c'est sa merveilleuse clarté de composition, son style narratif si simple, où un peu du génie de nos conteurs semble être passé, et la naïveté et le charme de ses figures. Il y a là quelque chose d'indéfinissable, analogue à ce qui différenciait des peintres comme Bröderlam ou Bellegambe des purs flamands de leur époque.

Indépendamment de cette belle suite de Notre-Dame, il existe encore à Beaune, au célèbre hôpital, une série de tentures dont le plus ancien inventaire de 1501 (aux archives de l'établissement) révélait l'existence en 31 pièces, aux armes du chancelier Nicolas Rolin et de Gingonne de Salins, sa femme, fondateurs de l'hospice. Cette série comprend des pièces de diverses époques, les unes de la deuxième moitié du xve siècle contemporaine du chancelier Rolin, les autres du xvie siècle. Il y aurait un très grand intérêt à poursuivre dans les archives de l'hôpital de Beaune des recherches, car bien des tapisseries qui s'y trouvaient alors courent le monde aujourd'hui, et nous avons vu déjà que trois tentures du Musée des arts décoratifs, avec des bûcherons, portant les armes du chancelier Rolin, pouvaient être attribuées à un atelier de Tournai.

Reims a conservé plusieurs suites de tapisseries fameuses, parmi lesquelles il faut mettre au premier rang les 17 pièces de *la Vie et de la mort de la Vierge* données à la cathédrale par l'archevêque Robert de

[1] Ce nom avait déjà été signalé par M. Vallé, archiviste de Dijon, comme étant sans doute fils de Guillaume Spicre, dont le nom est mentionné dans les statuts des peintres verriers dijonnais, publiés par B. Prost (*Archives historiques artistiques et littéraires* 1889-1890), sans doute, l'auteur du beau vitrail de l'église Saint-Jean, avec les trois premiers ducs de Bourgogne.



Cliché Moreau.

Tenture. Art français, XVIe siècle (Cathédrale d'Aix-en-Provence).

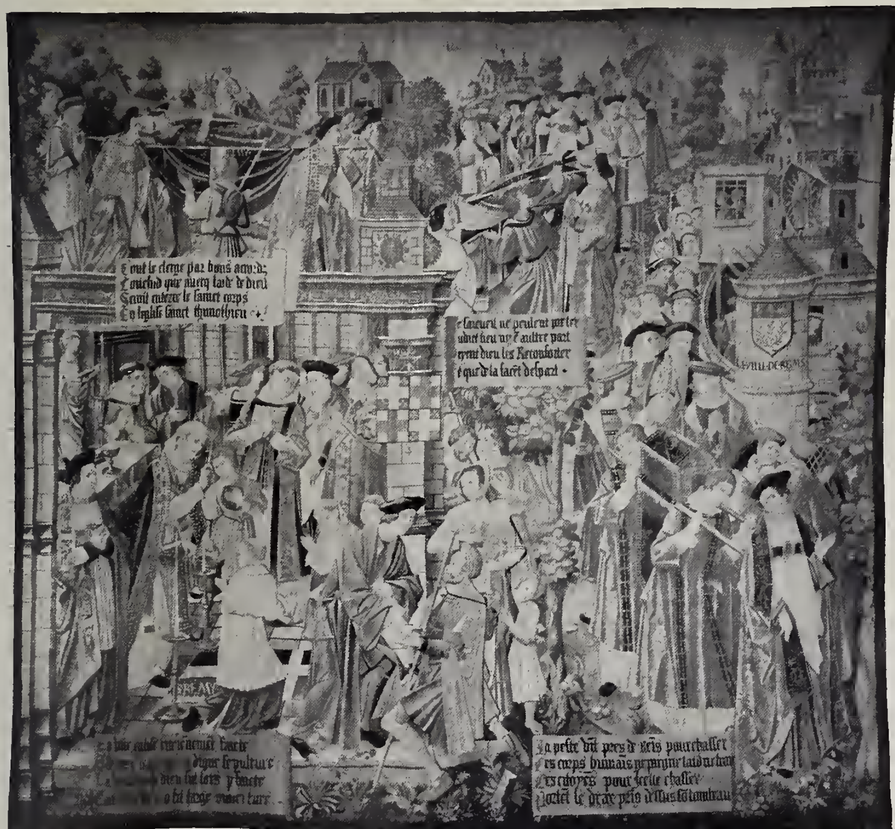
Lenoncourt, d'après l'inscription sur la 16e (*Mort de la Vierge*) du nom du donateur et de la date d'achèvement, 1530 ; le blason du prélat se trouve sur chacune des tapisseries. Chacune représente une épisode de la



Tenture de la Vie et de la Mort de la Vierge. Atelier français, première moitié du XVIe siècle (Cathédrale de Reims).

Vie de la Vierge qui en occupe le centre et est encadré par un portique de style renaissance : en haut, à droite et à gauche un sujet secondaire est emprunté à l'Ancien Testament ; et au premier plan à l'angle inférieur, un prophète annonce l'événement, et lui sert de témoin. Rien ne sépare les

sujets, qui parfois se pénètrent. De nombreux textes en latin accompagnent les scènes, et en bas deux quatrains en vers français exposent le sujet. La composition y est toujours pleine d'ampleur et de majesté, les figures nobles y sont traitées avec un sentiment très juste, les couleurs en sont brillantes et harmonieuses, et le style général, malgré les cons-



Tenture de la Vie de saint Rémi. Atelier français, première moitié du XVIe siècle (Église Saint-Rémi à Reims).

tructions Renaissance, est demeuré bien gothique et bien français. Cependant il est peu de tapisseries françaises sur lesquelles on ait plus écrit, et sur lesquelles les avis diffèrent davantage. Loriquet a dit : inspiration flamande, cartons français, peut-être fabrication à Reims même, mais bien plutôt fabrication flamande. Pinchard a dit : le triomphe de la fabrication française; et Soil a naturellement dit : origine certainement tournaisienne.

Le même archevêque de Lénoncourt avait aussi donné en 1531 à la basilique de Saint-Remi une suite de 10 pièces de la *Vie de saint Remi,* chacune divisée en 4 compartiments, peut-être d'une beauté d'inspiration encore plus absolue que la suite de la cathédrale, et d'une couleur suave dans ses harmonies roses.

Bien française aussi est la série des 9 pièces de l'*Histoire de Saint-Etienne* qui avait été donnée à l'église Saint-Etienne d'Auxerre par l'évêque Jean Baillet en 1502, et qui, du musée du Louvre, est entrée au musée de Cluny. Chaque pièce, en deux compartiments, y raconte la vie du premier martyr chrétien et la découverte de son corps, d'après la *Légende dorée.* Bien qu'on ait attribué longtemps cette tenture aux ateliers d'Arras, nous savons maintenant à quoi nous en tenir.

L'église de Montpezat (Tarn-et-Garonne) possède une suite de tapisseries qui avait été donnée à la cathédrale de Montauban, par un de ses évêques, au commencement du XVI[e] siècle.

La cathédrale de Beauvais possède 5 tentures représentant 10 des principaux rois primitifs de la Gaule, tels que nous les a transmis la tradition fantaisiste d'Annius de Viterbe en 1498, complétée par les *Illustrations de Gaule et singularités de Troyes* de Jean le Maire, imprimées entre 1509 et 1512. Les noms de ces rois sont inscrits dans les 5 tapisseries : Samothès, Jupiter Celte, Hercule de Lybie, Galathés, Lugdus, Belgius, Jasius, Paris, Remus et Francus. La date de 1530 est tissée dans une de ces tapisseries, et n'y serait-elle pas, que dans la tapisserie du roi Belgius est représentée la cathédrale de Beauvais en l'état où elle se trouvait en 1530 ; un autre intérêt est de voir représentés dans la tenture des rois Remus et Francus les édifices de Reims, de même que Notre-Dame de Paris figure dans la tenture du roi Paris. Les costumes des personnages permettent d'ailleurs bien de les dater à peu près exactement du règne de François I[er].

Une pièce historique de la même époque, des collections du baron Arthur Schickler, nous a conservé le portrait pour ainsi dire authentique de Charles VIII. Cette image infiniment précieuse, où le roi est représenté à cheval, l'épée haute, porte l'inscription. « Carolus, invicti Ludovici filius, ollim Parthenopem domuit, saliens, sicut Annibal, Alpes ». Au bas, entre les pieds du cheval, l'animal symbolique de François I[er], la salamandre, avec la légende « vivifico extinguo ». La pièce est encadrée d'une bordure charmante où des ornements losangés séparent des amours, avec la devise répétée « inquire pacem ».



Tenture de la Vie de saint Étienne. Art français, XVIe siècle (Musée de Cluny).

Cliché Alinari.

Au Musée du Louvre se trouve une charmante tapisserie française de cette époque, grande frise de 8 mètres de long sur 3 mètres de hauteur, qui y entra sous la Restauration avec la collection Revoil ; c'est la *Légende de saint Quentin.* Les épisodes de l'histoire du larron sauvé par l'intervention miraculeuse du saint s'y succèdent, encadrés d'une élégante bordure de pampres.

Un sujet qui se prêta alors remarquablement à l'imagination de nos tapissiers, ce fut l'*Iliade* et la *prise de Troyes.* Jubinal a publié 2 pièces avec ces sujets : l'une, *Achille armé chevalier* aurait été trouvée dans un château du Dauphiné ayant appartenu au chevalier Bayard, l'autre représentait les héros Hector, Ajax, Diomède se livrant des combats acharnés, alors qu'un centaure se préparait, l'arc en main, à lancer sa flèche ; après avoir appartenu à la famille de Besse, elle décorait la grande salle du tribunal d'Issoire. — Une autre suite de scènes de l'*Iliade*, en 9 pièces, provenant du château de Varennes, se trouvait aussi au tribunal de Montereau — 3 tentures de mêmes sujets faisaient partie des collections du prince Schouvaloff, d'autres à la cathédrale de Zamora, au château de Sully, et au musée de Kensington. Ce qui double le grand intérêt de cette suite de tenture de la Prise de Troie, c'est l'existence des dessins qui furent la préparation des cartons de ces tapisseries, possédés par le musée du Louvre, et publiés par M. Jean Guiffrey, qui a pu en localiser l'origine à Soissons et à Laon.

Le Musée des Antiquités de la ville de Rouen possède une tapisserie du plus rare intérêt, admirée au Petit-Palais en 1900. Elle représente trois cerfs ailés. L'un étendu dans un enclos, où il soutient de ses deux jambes un étendard sur lequel est figuré saint Georges combattant le dragon. Autour de la hampe est enroulée une banderole portant des vers de 8 et 9 pieds :

Cest estendart est une enseigne
Qui a loial français enseigne
De jamais ne la bandonner
S'il ne veut son honneur donner.

Ce cerf est accosté de deux autres cerfs debout, une jambe à demi engagée dans l'enclos, et ayant à l'encolure une couronne à laquelle est suspendu un écu aux lis de France. Une banderole se déroule autour de leur tête, portant pour le cerf à gauche du spectateur l'inscription :

Armes porte très glorieuses
Et surtout victorieuses.



Tenture de la Légende de saint Quentin. Atelier français, milieu du XVIe siècle (Musée du Louvre).

Dans la banderole à droite :

Si nobles na déssjouls les cieux
Je ne pourraye porter mieulx.

A un pieu est pendu un écu avec les lis de France, lequel est accosté de deux lions. Des arbres, des rochers et deux castels féodaux servent de fond à la composition. M. Le Breton a étudié cette tapisserie dans un mémoire lu à la réunion des sociétés des Beaux-Arts, à Paris, le 14 avril 1898. Il la date de Charles VIII ou Louis XII.

CHAPITRE XI

LES ATELIERS DE LA MARCHE
FELLETIN ET AUBUSSON

Il y eut là un centre d'activité que nous ne saurions passer sous silence. L'existence des fabriques de la Marche est officiellement constatée dans un édit portant la date du 10 avril 1542. On sait qu'elles étaient en activité au début du xvie siècle, mais on ignore à quel moment elles commencèrent à travailler. Le premier document où il en est question est l'inventaire des biens de Charlotte d'Albret, duchesse de Valentinois, veuve de César Borgia, morte en 1514; on y trouve énumérées plus de 60 pièces de Felletin « à décor de verdure, de feuillaige, et bestes », c'est-à-dire toutes de la famille des *verdures*. Comme il ne s'y trouve aucune mention d'Aubusson, devons-nous croire que Felletin l'avait devancé dans cette industrie ? Il semble, d'après les textes, que la fabrication y était demandée aux métiers de la basse lisse travaillant à la pédale, mais on ne connaît aucun spécimen certain de cette fabrication marchoise antérieur au xvie siècle, et d'ailleurs elle n'avait pas le monopole de ce décor à verdure, d'un usage courant à cette époque.

Il ne sera question d'Aubusson que plus tard encore. Malgré les recherches entreprises, l'obscurité des origines de cette fabrique célèbre n'a pas été dissipée. Il n'est pas douteux d'ailleurs que les guerres de religion n'aient causé un bien grand dommage aux artisans de la Marche, comme à tous ceux des autres provinces. De plus, les chefs d'industrie travaillaient à l'écart, loin de la Cour, à leurs risques et périls, et leurs livres, s'ils en ont tenu, ont péri depuis longtemps.

M. C. Pérathon a tout fait pour faire connaître le développement de l'industrie de la haute lisse dans la Marche ; il a publié un certain nombre de noms de tapissiers, ainsi que les contrats passés avec eux. Et cependant nous ne sommes pas beaucoup plus avancés pour cela. Le tra-

vail d'identification des tentures d'Aubusson reste à faire. M. J. Marquet de Vasselot a pu en retrouver deux séries, dont une suite de 4 sujets chinois exécutés d'après Boucher (musée de Besançon) dans l'atelier de Picon de Laubard.

Le contrat fait avec le chapitre de la cathédrale de Reims en 1625, pour 4 *pièces de tapisserie de Paris,* semble impliquer qu'il s'agissait là d'un travail de haute lisse particulier aux tapissiers parisiens, et que la pratique par conséquent la plus usitée à Aubusson était la basse lisse.

Les comptes et marchés nous révèlent aussi des prix relativement assez modiques, ce qui indiquerait que la clientèle ordinaire d'Aubusson était la clientèle bourgeoise.

CHAPITRE XII

L'ORGANISATION DES MANUFACTURES ROYALES EN FRANCE AU XVI[e] SIÈCLE

L'atelier de Fontainebleau. — Les ateliers de Paris, de la Trinité, du Louvre, des Tournelles et du Faubourg Saint-Germain. — L'atelier du Maincy pour Fouquet.

C'est au cours du XVI[e] siècle qu'une grande transformation dans les conditions du travail allait exercer sur les ateliers français de la haute lisse une influence considérable. Je veux parler de la substitution des manufactures royales, entretenues par le souverain, aux ateliers indépendants[1]. C'est peut-être à cette transformation que cette industrie, chez nous, a dû de traverser des temps difficiles et de triompher, alors que chez les peuples rivaux elle touchait à une irrémédiable décadence. Mais d'un autre côté, ne devons-nous pas déplorer un état de choses qui allait lui enlever toute indépendance, faire d'elle la source d'un art officiel, où c'est miracle qu'elle ait pu encore, avec quelques artistes tels que Boucher, se libérer de toute sujétion, et créer de si libres œuvres.

Atelier de Fontainebleau. — La première manufacture royale de tapisseries date de François I[er]. Vers 1530-1535, il installait à Fontainebleau une fabrique qui occupe dès l'abord une quinzaine de maîtres tapissiers. Placée sous l'intendance du trésorier de France, Philbert Babou, sieur de la Bourdaisière, et sous la direction de Sébastien Serlio, architecte italien célèbre, la manufacture avait pour mission de traduire les cartons du Primatice. L'habile décorateur italien aurait, selon Sauval et Felibien, donné plusieurs modèles de tapisseries, des compositions d'arabesques où les sujets tiennent peu de place, et particulièrement ceux d'une petite ten-

[1] Sur cette période de l'histoire de la Tapisserie en France, capital est le travail de M. Jules Guiffrey. *Les manufactures parisiennes de tapisseries au XVII[e] siècle. — Mémoires de la société de l'histoire de Paris*, t. XIX, 1892.

ture de *Scipion* qu'il aurait, sur l'ordre du Roi, portés en Flandre en 1534. Il avait pour collaborateur un graveur-orfèvre, un certain Matteo del Nassaro, de Vérone, qui aurait dessiné, dit Felibien, les cartons de deux tapisseries or et soie, en petits personnages, représentant les *Histoires d'Actéon et d'Orphée*. Felibien nous a conservé également les noms des principaux ouvriers de l'atelier. Ce Philbert Babou, premier directeur de l'atelier de Fontainebleau, était natif de Tours. Il s'avisa de doter sa ville natale d'une industrie qui avait fait la fortune des Flandres. M. de Grandmaison a retrouvé des documents par lesquels il est prouvé qu'une maison de Tours où était installée une manufacture de tapisseries portait le nom de petite Bourdaisière, du nom de l'intendant de François Ier, et que Jean Duval et ses trois fils y avaient activement travaillé. Ils fournirent de tapisseries aujourd'hui disparues toutes les églises de Tours. Une suite de l'*Histoire de saint Jean* (aujourd'hui dans une église de Saumur) correspondrait assez avec le signalement d'une suite semblable exécutée par Jean Duval.

Bien qu'on ne possède sur la durée de l'atelier de Fontainebleau que des données assez incertaines, il semble avoir continué ses travaux sous le règne de Henri II ; Philibert Delorme en aurait eu la direction. Les troubles qui suivirent la mort de Henri II, et le retour de la Cour à Paris, entraînèrent probablement sa suppression.

Il semble que les artisans placés à Fontainebleau sous la direction du Primatice, aient fait particulièrement des compositions à rinceaux et à grotesques avec des arabesques, rappelant les charmantes fantaisies de Ducerceau. Un fragment de tenture de ce genre, avec un Bacchus, est passé avec la collection Emile Peyre au musée des Arts décoratifs. Et le musée des Gobelins possède deux pièces presque intactes au milieu desquelles apparaissent Flore et Cybèle entourées d'enfants et d'animaux. M. Dimier, dans son étude sur le Primatice, reconnaît l'esprit du grand décorateur dans ces deux tentures, ainsi que dans celles de Neptune et de Bacchus possédées par le musée des Tissus de Lyon, toutes quatre faisant partie d'une même tenture des Dieux, qu'on avait à tort attribuées à du Cerceau. Darcel avait remarqué que le principal élément de l'encadrement consistait en deux croissants adossés, avec quelques ornements. On peut y trouver de plus le chiffre du roi enlacé avec les deux D et les deux C, chiffres qui dissipent toutes les hésitations. Nous avons bien là une tenture tissée pour Henri II, et très vraisemblablement dans l'atelier de Fontainebleau.

Une autre série, d'un sentiment bien différent, passe également pour l'œuvre des artistes de cette première manufacture royale ; ce sont les



Tenture de saint Crépin et saint Crépinien. Atelier de Paris, commencement du XVIIe siècle (Musée des Gobelins).

4 pièces de l'*Histoire de Diane* existant encore aujourd'hui au Château d'Anet (Eure-et-Loir). Elles représentent Latone changeant les paysans en grenouilles, Diane tuant le chasseur Orion, Diane sauvant

Iphigénie, et la mort de Méléagre. Tous les éléments du cadre, croissant, arcs, carquois, têtes de cerfs ou de chiens, rappellent la divinité à laquelle la tapisserie est consacrée. Rien n'est plus riche et plus ingénieux que ces admirables bordures où éclate le génie décoratif français. On sent bien qu'alors Philibert Delorme avait dû remplacer les Italiens, et donner aux ateliers une excellente direction.

On peut voir à la Bibliothèque Nationale, dans le recueil précieux de Gaignières portant le titre *Armoiries et devises*, deux modèles de tapisseries qui représentent un type très courant de la Renaissance, mais dont il est resté fort peu de spécimens. Le premier, à caisses d'orangers, avec un écusson surmonté de la mitre, fut tissé pour François de Noailles, évêque de Dax + 1587; l'autre avec salamandre, fleurs de lis et F couronnés, était sûrement destiné à François I[er].

Les ateliers de Paris. — Pendant que travaillait à Fontainebleau l'atelier fondé par la volonté royale, l'industrie de la tapisserie de haute lisse n'avait pas disparu de Paris, mais elle y végétait assez obscurément. Quelques ateliers faisaient pourtant encore des travaux d'une certaine importance, tel celui de Pierre du Larry, qui avait fait pour l'abbaye de Saint-Denis 6 pièces de la *Vie du Christ*.

Henri II qui revenait se fixer à Paris, continuait toujours sa protection à l'atelier de Fontainebleau; mais il s'intéressait particulièrement aux artisans parisiens, et au lieu de les constituer en ateliers royaux, il se contenta de les subventionner, en leur laissant leur pleine initiative. Dès 1550, un certain nombre de ces métiers s'établissaient dans l'*Hôpital de la Trinité,* situé rue Saint-Denis, sous la direction de Maurice Dubout. Le Parlement confirma les lettres royales de fondation de cette école de tapisserie le 12 septembre 1551, et elle devait avoir une assez longue existence, puisqu'on la retrouve vivant encore en plein XVII[e] siècle. Une tenture de quatre pièces, en effet, représentant l'*Histoire de saint Crépin et saint Crépinien,* fut offerte en 1634-1635 à l'église Notre-Dame de Paris par la communauté des maîtres cordonniers de la ville. Une des pièces, portant la date 1635, qui représente les deux saints, travaillant, puis martyrisés, est conservée au Musée des Gobelins.

Catherine de Médicis montra une sollicitude toute particulière pour l'établissement fondé par le roi; elle était d'ailleurs assez sensible à l'art, comme le prouve cette suite célèbre de l'*Histoire de Mausole et d'Arthémise*, où elle se plut à faire célébrer sa douleur de veuve incon-

solable. Le succès de ces tapisseries avait été considérable, et pendant



Tapisserie. Atelier de Delaplanche, commencement du XVIIe siècle.

plus d'un siècle on les recommença. Les cartons en avaient été dessinés dans l'esprit de la Renaissance, par Henri Leramberg et Antoine Caron,

et l'exécution confiée aux ateliers dirigés par Maurice Dubout. Longtemps négligées, les tapisseries de l'histoire d'Arthémise sont rentrées aujourd'hui dans l'estime des connaisseurs. Malheureusement si l'inventaire de 1627 mentionne 79 tapisseries de 10 tentures d'Arthemise, le garde-meuble n'en possède plus que 27, de 4 séries différentes.

Le Cabinet des estampes de la Bibliothèque Nationale possède un recueil de dessins de Leramberg sur *la vie du Christ* qui devaient servir de modèles aux élèves des ateliers de la Trinité, pour une suite de tapisseries destinées à l'église de Saint-Merri (cahier de 38 dessins formé par Nicolas Houel). L'acte passé entre les marguilliers et le tapissier est conservé à la Bibliothèque Carnavalet, et porte la date de 1584. Cette suite n'existait déjà plus à la Révolution ; Piganiol de la Force ne l'a pas mentionnée. Il n'en existe plus que deux fragments, une tête de Christ et une tête de saint Pierre (musée des Gobelins, musée de Cluny).

Nous savons que la veuve de Henri II s'était fort intéressée au développement de l'art de la haute lisse, pendant la durée de sa régence, et qu'en dehors des ateliers de Paris, elle avait même, dès 1554, songé à installer à Moulins une manufacture de tapisseries. Nous n'avons aucun renseignement sur l'issue de la tentative faite à Moulins, mais nous savons qu'il y avait à Orléans une manufacture de tapisseries dont la reine suivait avec intérêt la fortune.

Soit qu'ils aient été chassés par les persécutions religieuses, soit que les nombreux avantages qu'on leur offrait à l'étranger, les y aient poussés, il est un fait certain, c'est l'exode au début du XVIIe siècle de nombreux ouvriers flamands, des plus habiles, pour les pays étrangers. N'étant encore que roi de Navarre, Henri IV avait cherché à en attirer dans ses États. Il n'en eut pas le loisir. Et sitôt maître de Paris, il s'empressa d'en connaître les ateliers. Sauval nous a raconté l'établissement par le roi, en dehors de l'atelier de la *Savonnerie*, dont il avait donné la direction à Pierre Dupont, d'un atelier temporaire dans la maison professe des jésuites abandonnée (c'est aujourd'hui le lycée Charlemagne), dont il confia la direction aux tapissiers Dubout et Laurent. On ne sait pour ainsi dire rien sur cette manufacture. Comme il s'écoula un certain temps entre le rétablissement des Jésuites dans leur maison, et l'installation des maîtres tapissiers dans la grande galerie du Louvre, on peut se demander si, durant ce laps de temps, les deux tapissiers n'ont pas habité la maison des Tournelles où, pendant quelques années, travaillèrent des ateliers de haute lisse.

Dès 1607, Laurent et Dubout occupent dans la galerie du Louvre les logements les plus rapprochés des Tuileries. Et les fils succédant aux pères, l'atelier de haute lisse du Louvre vécut de longues années encore. Il ne disparaît des documents contemporains qu'en 1671. Que produisit



La fille de Jephté, d'après Simon Vouet. Atelier de Paris, début du XVII[e] siècle (Palais de l'Elysée).

l'atelier royal du Louvre? C'est assez difficile à établir. Les ouvriers flamands installés au faubourg Saint-Marcel, et qui constituèrent la primitive manufacture des Gobelins, semblent avoir alors éclipsé l'atelier du Louvre. Toutefois un document contemporain de la plus réelle valeur, l'inventaire du mobilier de la Couronne, dressé sous le règne de Louis XIV,

attribue formellement à l'atelier du Louvre deux pièces exécutées sur les cartons de Simon Vouet, un *Moïse sauvé des eaux*, et une *Histoire de Jephté*. Elles sont demeurées longtemps ignorées au garde meuble national, jusqu'au jour où l'exposition de tapisserie organisée par M. Guiffrey en 1902 au Grand-Palais, les révéla au public. Ce fut un émerveillement, et l'on était loin de se douter que le peintre ennuyeux qu'est Simon Vouet eût pu réaliser un jour les cartons si puissamment décoratifs de ces deux tentures. La dominante bleu pâle du *Moïse sauvé des eaux*, la splendeur de ce paysage aux grands arbres, la magnificence des étoffes en font une des compositions les plus riches et harmonieuses qu'on puisse rêver. La tenture de *la Fille de Jephté* ne le cède nullement par la beauté de la couleur, jaune d'or dans une bordure bleu clair ; les nuages légers qui flottent dans le ciel, la gaieté de l'atmosphère, en font quelque chose de joyeux, à la façon de Véronèse et de Tiepolo. Le *Moïse sauvé des eaux* a reçu au musée du Louvre un définitif abri ; *la Fille de Jephtée* orne un des salons du palais de l'Élysée. — Le musée des Gobelins possède encore de Simon Vouet un sacrifice d'Abraham et un Ravissement d'Élysée, et le garde-meuble un Samson au festin des Philistins. Deux autres suites de Simon Vouet m'ont été signalées au château de Champchevrier (série des Dieux, ou sujets de la fable) et au château de Cour-Cheverny (Loir-et-Cher).

Il est bien peu vraisemblable que l'atelier du Louvre n'ait pas fait d'autres tapisseries que celles-là, et l'on peut supposer que nombre de pièces, désignées dans l'inventaire royal sous la dénomination vague de tapisseries de la fabrique de Paris, sont sorties de l'atelier du Louvre. Le Garde meuble ne possède aucune pièce d'une série de *Renaud et Armide* d'après Vouet, mentionnée dans l'inventaire du mobilier de la Couronne, et qui pourrait bien être les tentures de la collection Fenaille, ou de la collection Lemaire, qu'on vit à cette exposition de la tapisserie de 1902.

Un des avantages de l'atelier royal du Louvre sur les ateliers des Flamands des Gobelins, était la supériorité des modèles, grâce à la sollicitude du roi qui lui déléguait un de ses peintres. Henri Leramberg occupa le premier la charge. Laurent Guyot, autre peintre du roi, spécialement délégué aux tapisseries, fit une suite de *Gombaut et de Macé*, dont il avait emprunté la donnée à des compositions du xve siècle très populaires. De la série qui figure à l'inventaire du mobilier royal, une pièce a été acquise par le musée des Gobelins : elle porte la marque de Paris (P suivi d'une fleur de lis) ; très finement tissée, avec une large bordure, elle est infiniment supérieure aux pièces analogues qui se trou-

vent au musée Carnavalet ou au musée de Saint-Lô, et qui pourraient bien avoir été fabriquées à Aubusson ou à Felletin. De Laurent Guyot était encore une suite du *Pastor Fido*, d'après la Pastorale de Guarini



Photo Alinari.

Tenture de Moïse sauvé des eaux, d'après Simon Vouet. Atelier de Paris, début du XVIIe siècle (Musée du Louvre).

dont un spécimen a été retrouvé par M. Guiffrey au château d'Epinay.

Sous le règne de Louis XIII, en dehors des peintres ayant travaillé pour les tapissiers que cite Félibien, on ne saurait oublier les trois grands maîtres, Le Sueur, Poussin, et Philippe de Champaigne. A Le Sueur est due une *Histoire de saint Gervais et saint Protais,* destinée à l'église de Saint-Gervais qui, à la suite d'un procès, est rentrée dans les magasins de

20

la ville de Paris. Philippe de Champaigne avait traité en quatorze pièces des *Scènes de la vie de la Vierge* qui longtemps décorèrent Notre-Dame. Poussin, d'après Félibien, aurait fait une *Cène* pour l'autel de la chapelle de Saint-Germain, mais il semble bien qu'il ait travaillé non pas pour les ateliers de la galerie du Louvre, mais pour ceux de la Planche, au faubourg Saint-Germain, ou pour la première fabrique des Gobelins.

Ces brèves indications nous ont paru nécessaires, pour préciser le mouvement de l'industrie de la haute-lisse en France, aux premières années du XVII[e] siècle, qui a précédé et préparé les voies à la manufacture des Gobelins. On a été tenté, pendant trop longtemps, de prendre comme point de départ de cette belle renaissance de la tapisserie, le règne de Louis XIV, et les efforts communs de Colbert et de Le Brun. Il y a eu auparavant toute une activité déployée dans des ateliers royaux ou privés qui produisit des œuvres d'une fraîcheur, d'une originalité, d'un charme et d'une entente décorative qui n'ont guère été surpassés.

Il ne faut pas oublier que c'est dès 1601 que François Verrier recevait 200 écus pour venir de Flandre s'installer en France, avec des ouvriers exercés. Il fit peu parler de lui, et disparut assez vite. Henri IV avait tenu à ce que ses ateliers ne demeurassent pas vides, et il avait engagé d'autres flamands, Marc de Comans et François de la Planche. Des lettres patentes de 1607 contiennent les privilèges de quinze années qui leur étaient accordés par le roi, avec défense expresse d'ouvrir des manufactures concurrentes. Défense également d'introduire des tapisseries étrangères, sous peine de confiscation et d'amende, régime de protection rigoureux. Un logement assuré, exemption de toute taxe ou impôt pour eux et leurs ouvriers, voilà qui devait tenter des artistes que le travail étranger ne parvenait plus à soutenir. Une clause bien adroitement faite pour séduire des flamands les autorisait à ouvrir des débits de bière en France, partout où bon leur semblerait. Ils s'engageaient à entretenir 80 métiers en activité à Paris, 20 à Amiens, et à ne pas vendre leur production à un prix supérieur à celui des tapisseries importées des Flandres. Cet atelier flamand en plein Paris conservait son absolue indépendance, demandait ses cartons aux artistes qui lui plaisaient, et recevait les commandes des particuliers. Le roi se réservait bien d'utiliser leurs talents pour son propre compte, mais en payant ses acquisitions, tout comme le premier client venu. En somme c'était l'arrangement idéal, laissant place à l'initiative féconde, nécessitant une activité et une bonne administration, que l'État ne sut pas toujours obtenir de sa propre manufacture.

Le premier établissement des tapissiers flamands fut dans les dépendances de l'hôtel des Tournelles, avant qu'ils allâssent se fixer aux bords de la Bièvre, dans le voisinage de l'importante teinturerie fondée par la famille Gobelin, vers la fin du XVe siècle, sur l'emplacement du Vieux-Marché aux chevaux. Les peintres les plus renommés de cette époque sont appelés de suite à y collaborer. Rubens lui même est sollicité, et il semble que l'*Histoire de Constantin*, dont notre garde-meuble a conservé plusieurs exemplaires, fut sans doute la première tenture dont les cartons lui aient été demandés. Il semble bien aussi que la comptabilité de l'atelier à ce moment ait été un peu boiteuse, car une lettre pressante de Rubens à M. Valavés, du 26 février 1626, semble indiquer qu'il éprouvait de sérieuses difficultés à se faire payer le prix de ses cartons.

La première manufacture de Comans et de la Planche aux Gobelins, jouit pendant le premier tiers du XVIIe siècle, d'une prospérité très grande. Une correspondance retrouvée dans les archives de la famille Barberini le prouve. Il n'est malheureusement rien resté des archives de cette première manufacture des Gobelins. Tous les renseignements qu'on désire trouver sur elle doivent être cherchés dans l'inventaire du mobilier de la Couronne sous Louis XIV (Jules Guiffrey, 2 vol. 1885), et dans l'inventaire après décès de F. de la Planche, en 1627. Que de tentures sont citées dans cet inventaire (8 sujets de l'Histoire de France, 8 pièces de l'histoire du roi François) dont aucune ne nous a été conservée !

Les lettres patentes de 1607 fixaient à quinze années la durée des concessions aux flamands. Leur association survécut à cette période, puisque le privilège leur fut renouvelé le 18 avril 1625. Ainsi qu'ils y avaient été obligés, ils avaient bien fondé des métiers à Amiens. De plus la ville de Tours, en 1613, leur avait demandé leur concours bénévole pour l'installation de nouveaux métiers qui marchèrent très bien, et furent encouragés par des commandes de très grands personnages, tels que le cardinal de Richelieu. La tenture de *Coriolan*, dont partie existe encore au garde meuble, provient de la manufacture de Tours.

Il semble que la deuxième génération des deux familles flamandes n'ait pas su conserver à l'association la fermeté qu'elle avait eue au début. En 1630, Raphaël de la Planche, fils de François, quittait le faubourg Saint-Marcel, laissant Marc de Comans seul chef de la maison des Gobelins, et venait fonder dans le *Quartier Saint-Germain* une manufacture nouvelle dont l'entrée principale était rue de la Chaise. Elle dura une trentaine d'années, et eut une très grande réputation. On peut compter à

l'inventaire du mobilier de la Couronne une quinzaine de tentures formant un total de plus de 100 pièces, sorties de l'atelier de Raphaël de la Planche, et mention de certaines se trouve dans l'inventaire dressé en 1661 par Raphaël de la Planche, après la mort de sa femme.

M. J. Marquet de Vasselot a judicieusement rapproché une tenture de M. Martin le Roy, une autre de la collection de M. Ffoulke et une troisième à M. Fenaille, et a pu ainsi reconstituer deux séries d'une *Histoire de Didon et d'Énée,* et d'une *Histoire de Renaud et d'Armide*, dont mentions se trouvaient dans l'inventaire précité. L'atelier était d'ailleurs encore subventionné par le roi, et prolongea son existence jusqu'en 1670, époque où il figure encore sur un plan de Paris.

Pendant ce temps, la famille de Comans restait à la tête des ateliers du faubourg Saint-Marcel, et, durant un demi-siècle, prolongea la fabrication des tentures, marquées alors des initiales CC et AC enlacées, et aussi l'initiale P (Paris) précédée de la fleur de lis.

D'un autre côté, l'atelier de la Trinité n'avait pas cessé ses travaux, et continuait à enseigner aux enfants pauvres l'art difficile de la haute lisse.

Enfin un petit atelier fondé à Maincy, près de Vaux, par le surintendant Fouquet, en 1658, mérite aussi une mention. Il y avait un bon nombre d'ouvriers flamands, sous la direction d'un français, Louis Blamard. Le peintre Le Brun y préludait au rôle de suprême ordonnateur de la décoration des Palais royaux, en dirigeant la décoration du château de Vaux. L'atelier n'eut guère plus d'une dizaine d'années d'existence. Après la disgrâce et la chute de son fondateur, tous les artistes qui y travaillaient passèrent au service du roi. En même temps les précieuses collections d'objets d'art qui se trouvaient au château étaient envoyées à Versailles, en guise de restitution à la Couronne. Deux des plus belles suites que Ch. Le Brun avait composées pour Vaux à l'atelier du Maincy, *Histoire de Constantin*, et les *Chasses de Méléagre et d'Atalante* y furent bien commencées, mais achevées aux Gobelins. C'est aussi pour le château de Vaux qu'avait été composée la Tenture des *Muses*, une des plus jolies inventions du Maître, ainsi que les portières des *Renommées*, de *Mars*, du *Char de Triomphe*, tant de fois recopiées par la suite aux Gobelins.

CHAPITRE XIII

L'ATELIER DE MORTLAKE EN ANGLETERRE

L'exode des ouvriers flamands attirés en France à l'instigation du roi, ne fut pas un cas unique, particulier à notre pays. Une nation voisine a pratiqué à peu près le même embauchage.

Vers 1619, Jacques Ier, roi d'Angleterre, aurait fait venir des Flandres plusieurs tapissiers expérimentés, les aurait installés dans le voisinage de Londres, à Mortlake, en les plaçant sous la direction de sir Francis Crane, et en calquant cette organisation sur le contrat qu'avaient passé à Paris Marc de Comans et François de la Planche (cela ressort d'une correspondance manuscrite que possède M. C.-E. Newton-Robinson) et tout de suite le nouvel établissement prit un essor remarquable, avec la clientèle de toute la Cour. Un collaborateur y était venu en la personne de Francis Cleyn, primitivement au service de Christian II de Danemarck.

Ce fut sous Charles Ier qu'il atteignit son plus haut degré d'éclat et de prospérité, et dès ce moment, le concours royal le plus absolu lui fut assuré.

L'acquisition des fameux cartons de Raphaël négociée à Bruxelles par Rubens, fournit à la nouvelle manufacture de merveilleux modèles. A l'exposition, organisée en 1876, ce fut une surprise générale quand à Paris on vit la suite des *Actes des Apôtres* tissée à Mortlake possédée par notre garde meuble. Les bordures, surtout, en parurent extraordinaires de finesse, de grâce et d'arrangement, et bien qu'aucun document n'ait permis de découvrir le nom de l'artiste de la Cour de Charles Ier qui en fut l'auteur, il n'est pas permis de douter que ce fut un très grand artiste.

Rubens peignit pour Mortlake sur la demande de Charles Ier une suite de 6 pièces de l'*Histoire d'Achille*, et van Dyck avait eu l'idée, qui ne fut pas réalisée, de 4 pièces de l'*Histoire de l'Ordre de la Jarretière*.

Il en fit même un très beau dessin conservé dans une grande collection anglaise.

Continuée sous Jacques II, la fabrication de Mortlake était déjà languissante sous Charles II. La révolution de 1688 dut lui porter le dernier coup.

Bien que très inférieure aux belles suites sorties des ateliers de Paris à la même époque, les tapisseries de Mortlake eurent au XVIIe siècle une vogue incroyable. Toutes les grandes collections du temps, celle de Mazarin parmi tant d'autres, en possédaient. L'inventaire de Louis XIV nous en signale 20 suites, qu'il faut accepter avec prudence, l'attribution de plusieurs d'entre elles aux ateliers anglais étant des plus contestables.

De très complets détails sur l'atelier de Mortlake ont été donnés par M. W.-G. Thomson, dans son *Histoire de la tapisserie*, d'après des documents d'archives.

CHAPITRE XIV

LA TAPISSERIE EN FRANCE AU XVIIe ET AU XVIIIe SIÈCLES LA MANUFACTURE DES GOBELINS SOUS LOUIS XIV

La première direction de Ch. Le Brun sous Louis XIV ; celles de Mignard, puis de Mansart et de Robert de Cotte. — Les directions du duc d'Antin et d'Orry sous Louis XV. — La décadence sous Louis XVI.

Il est assez difficile de savoir quelle était au juste la situation de chacun des ateliers qu'avait créés à Paris la volonté tenace de Henri IV, quand Louis XIV monta sur le trône. Leurs efforts dispersés devaient nuire un peu à la bonne réussite de chacun d'eux, et tous avaient dû souffrir des conséquences de la guerre civile. Mazarin, si passionné pour une industrie dont il appréciait en amateur les produits, ne pouvait demeurer indifférent au sort des artisans dont il avait suivi les travaux. Il leur avait fait renouveler leurs privilèges, mais il ne s'en tint pas là. Dès 1647, Pierre Lefèvre, directeur de l'atelier de Florence, était appelé à Paris, sans doute pour réorganiser un des ateliers existants, celui du Louvre. Il n'y resta que trois ans, mais laissa son fils aîné Jean Lefèvre, qui s'installa d'abord dans un logement des galeries du Louvre, puis aux Tuileries. Peu de temps après, un autre tapissier très habile, d'origine flamande, installé à Paris, Jean Jans, était nommé maître tapissier du roi, par brevet du 20 septembre 1654.

En 1662, Louis XIV achète d'un sieur Leleu l'hôtel de la famille Gobelin, les anciens teinturiers, au prix de 40.775 livres, puis les années suivantes, plusieurs terrains et propriétés adjacentes, à usage d'une manufacture nouvelle, dont il fit successivement édifier tous les bâtiments. Par lettres patentes de novembre 1667, elle reçut le titre de *Manufacture royale des meubles de la Couronne ;* dans l'intervalle des deux dates, le projet primitif avait reçu une singulière extension. Louis XIV, en don-

nant son assentiment à cette création, n'avait pas d'autre but que d'augmenter par le luxe des ameublements et la richesse des décorations intérieures le faste traditionnel de la Royauté, en y fabriquant depuis les boutons ciselés et dorés des portes et fenêtres, et les sièges en bois dorés, jusqu'aux tapisseries et groupes de bronze.

Pour Colbert, l'entreprise était autrement grande et devait être plus profitable au pays. Il s'efforçait de créer une industrie artistique, *nationale*, supérieure à celle des pays voisins. En liant tous ces efforts, en réunissant toutes ces bonnes volontés sous une direction commune, il allait pouvoir obtenir d'artistes travaillant sous le même toit, dans les œuvres les plus différentes, cette unité de vue et de conception, cette concordance d'esprit et de formes, cette subordination qui sont les éléments essentiels de toute décoration parfaite. Seulement, pour imprimer aux travaux de ce grand atelier l'unité nécessaire, il fallait mettre la main sur un directeur qui seconderait ces grands desseins. Colbert eut la main heureuse. Il choisit Ch. Le Brun, qui, déjà, au château de Vaux, avait donné des preuves de son goût et de son autorité. Il fallait en effet quelqu'un qui sût imprimer à tout ce qui allait sortir de ce laboratoire artistique le cachet de grandeur et de majesté que Louis XIV recherchait par-dessus tout, et en même temps quelqu'un qui, par sa supériorité artistique indiscutée, la précision de ses vues et la justesse de ses idées, sût en imposer à tout ce monde d'artistes susceptibles et jaloux groupés sous ses ordres.

La tâche qu'assumait Ch. Le Brun était énorme. Non seulement on le vit travailler avec une surprenante ardeur à la décoration et à l'embellissement des palais royaux, peindre la grande galerie de Versailles, déployer ses dons de décorateur dans la composition et l'exécution des *Batailles d'Alexandre*, mais il devint aussi l'inspirateur de tous les artistes qui l'entouraient. Son activité était sans exemple, et son autorité put maintenir cette cohésion, cette unité qu'on peut constater pendant trente ans dans les œuvres d'artistes si divers, dont les tempéraments s'étaient fondus si bien que la part de chacun est impossible à discerner. Son influence dominatrice, unique dans l'histoire de l'art, lui a permis de créer un style[1].

Les lettres patentes de 1667 avaient réglé définitivement l'organisation intérieure de la manufacture, placée sous la surveillance immédiate de

[1] On trouvera dans le livre de M. Henry Havard (*Les Manufactures Nationales*) le détail de toutes ces collaborations.



Portière des Renommées, d'après Charles Le Brun.

Colbert. Des privilèges et des exemptions identiques aux avantages concédés par Henri IV aux premiers flamands venus à Paris, étaient accordés aux ouvriers des meubles de la Couronne. Ils recevaient un logement dans les dépendances de l'hôtel, avec un petit jardin, et cela a toujours été, et est encore de nos jours une réelle cause d'attachement des ouvriers à la manufacture, en dépit de la modicité de leurs traitements. Ils ont toujours vécu là dans une sorte de communauté et de solidarité, où l'intérêt commun porté à la prospérité de la maison formait le lien de toutes ces bonnes volontés. Protégés contre l'importation de produits similaires, ils étaient assurés de ne pas manquer de travail ni de salaire. Soixante apprentis devaient être formés dans chaque atelier, et y demeurer en cette qualité pendant six ans, puis pendant quatre ans comme compagnons. Après quoi, sur un simple certificat du surintendant, ils recevaient le titre de *maître*. Ils étaient alors libérés de toute taille ou imposition, et avaient « la sauvegarde », c'est-à-dire qu'aucun agent de police ne pouvait, sans ordre spécial, franchir le seuil de leur maison. Enfin, pour la distribution des salaires, le mode de paiement adopté par Henri IV continua d'être en usage. Les chefs d'atelier étaient à leur compte : sous la dénomination d' « étoffe », la Couronne leur fournissait les matières premières, soies, laines, fils d'or et d'argent, dont elle retenait le montant sur le prix des tapisseries qui lui étaient livrées, d'après un tarif établi à l'avance. Mais les maîtres tapissiers n'étaient pas fournisseurs exclusifs de la Couronne, et avaient toute liberté d'accepter les commandes qui leur étaient faites soit par des marchands, soit par de riches particuliers. Les prix de la façon étaient réglés entre les chefs d'ateliers et leurs ouvriers, d'après un tarif assez compliqué qui variait selon la difficulté du travail. Il y avait un atelier spécial de teinture, et aussi un atelier de rentraiture.

Les quatre ateliers des Gobelins contenaient à peu près 250 ouvriers, non compris les apprentis. Beaucoup de ces noms d'ouvriers nous ont été conservés. Bien que leur œuvre technique les fasse passer au second plan, il serait injuste que soient voués à l'oubli les noms des excellents collaborateurs d'œuvres admirables : Henri Laurent, Jean Vavoque, Jean Souet, Claude Simonnet.

Ch. Le Brun était chargé de fournir les dessins des tapisseries, comme tous les projets d'embellissement des châteaux royaux. C'est à lui, à son influence et à son goût que nous devons les belles tentures exécutées pendant la première partie du règne de Louis XIV. Pour une œuvre pareille il lui fallut de nombreux collaborateurs, au premier rang desquels

on compte Adam François van der Meulen. Mais il exécuta presque seul



Histoire du Roy. Louis XIV visitant les Gobelins, d'après Le Brun et de Sève le jeune. (Château de Versailles).

les tentures des *Saisons*, des *Éléments*, l'*Histoire d'Alexandre*, les *Festons et rinceaux*, les *Muses*.

Van der Meulen était entré au service de Louis XIV en 1664, et

demeura jusqu'à sa mort, survenue en 1691. Aux Gobelins il fut classé dans les « officiers ayant gages », c'est-à-dire avec des appointements fixes (6.000 livres) ; il recevait des allocations supplémentaires pour les travaux exécutés hors de son emploi. Il ne dut guère avoir à se louer du roi, car dans un mémoire il se plaignit des retards apportés au paiement de sa pension. Le Brun l'estimait beaucoup et le fit son principal collaborateur pour les cartons de tapisseries de l'*Histoire du roi*, *des Saisons*, *des Mois* et *des Maisons royales*. Pour les deux dernières, il ne travailla pas seul. Il avait donné le sujet des fonds, Anguier dessina les architectures, Yvart les grands personnages du premier plan, les tapis et les orfèvreries, Boels les animaux, et J. B. Monnoyer les fleurs.

Un autre élève de van der Meulen, qui fut aussi son collaborateur, est ce Martin, surnommé Martin des Batailles, qui fut attaché à la personne de Louis XIV et l'accompagna dans ses campagnes.

Un certain nombre d'artistes étaient attachés à la manufacture, et recevaient de ce chef un traitement fixe, en dehors de leurs travaux. Ainsi le peintre Nicolas Loir, qui y fut assidu pendant quinze ans. Émule d'Audran et de Bérain, il exécuta des modèles, entre autres une suite *la Fauconnerie*. Sur l'état de 1675, on rencontre les noms des peintres de Sève, Anguier, Houasse, Monnoyer, Verdier, Bonnemer et Cussac ; M. Lacordaire n'en mentionne pas moins de 49, sous la conduite de Le Brun.

Il nous faut maintenant établir le bilan des productions de cet atelier si bien organisé. L'inventaire du mobilier de la Couronne, admirable dépouillement d'archives, que nous devons au patient labeur de M. Jules Guiffrey, dressé au début du règne de Louis XIV, et tenu au courant de toutes les additions successives, va nous fournir les renseignements les plus précis sur la période qui s'étend de 1662 à 1694. Les archives de la manufacture font absolument défaut pour cette période, mais nous avons heureusement les Comptes des Bâtiments du roi. Par malheur, s'ils indiquent le plus souvent la somme attribuée à l'entrepreneur dans l'année, ils ne donnent pas le nombre et les sujets des pièces livrées. Nous y voyons figurer pour des sommes annuelles de 10.000 à 25.000 livres les chefs d'atelier de la manufacture Jans, Lefevre, Mozin et Delacroix. On pourrait évaluer par là la quantité d'aunes carrées fabriquées par chaque entrepreneur pendant la période qui nous occupe ; on arriverait ainsi à calculer les dépenses de toutes

natures faites pour la manufacture pendant les trente et une années de sa plus grande prospérité, et cette somme ne serait guère inférieure à douze millions de francs.

Que trouvons-nous au dépouillement de l'inventaire du mobilier de Louis XIV? Cent une tentures, comprenant 824 pièces, la plupart rehaussées d'or et d'argent. Deux cent sept pièces étaient en laines et soies, mais toutes ces dernières postérieures à 1685.

Au cours de la première période, c'est-à-dire jusqu'en 1673, nous trouvons : 6 portières de *Mars*, 6 du *Char de triomphe*, 2 *Histoires de Constantin* en 5 ou 6 pièces, une suite *des Muses*, une *Histoire de Moïse*, une *Histoire de Méléagre*, 3 tentures des *Éléments*, 3 tentures des *Saisons*.

De 1673 à 1681, on refait quelques-unes de ces suites, puis : deux suites de l'*Histoire du Roi*, 3 *Histoires d'Alexandre*, deux suites *des Maisons royales*, les *Festons et rinceaux*.

Enfin au cours de la troisième période, de 1681-1685 : deux tentures de l'*Histoire d'Alexandre*, *Les Saisons*, 2 pièces de l'*Histoire du Roi*, 6 pièces des *Enfants jardiniers*, 6 pièces des *Maisons royales*, le *Château de Fontainebleau*, le *Siège de Douai*.

Après 1685, une grande activité règne, mais il faut établir une distinction entre les tapisseries rehaussées d'or et celles qui n'ont qu'un mélange de laines et de soies. C'est surtout après 1685, qu'on cherche ainsi à réaliser de sérieuses économies.

Il nous est impossible d'étudier ici toutes les tentures sorties de la manufacture des Gobelins, pendant ce long espace de temps. Au surplus, cette étude est rendue assez facile par l'inventaire du mobilier de Louis XIV qui les énumère, et surtout par l'admirable ouvrage de M. Fenaille, vrai *Corpus* des tapisseries des XVIIe et XVIIIe siècles français, et superbe monument élevé, grâce à la haute libéralité de l'auteur, à l'une de nos plus glorieuses industries nationales [1].

Nous prendrons seulement les plus célèbres, qui, à ce titre, exigent quelques mots de commentaires.

La plus célèbre à coup sûr, c'est l'*Histoire du Roy*, qui compte 16 pièces tissées de soies et d'or. Elle se composait à l'origine de 12 pièces ; d'autres scènes furent ajoutées après coup aux compositions primitives, dont l'inventaire royal donne la liste exacte :

[1] Fenaille. Etat général des Tapisseries de la Manufacture des Gobelins. Imprimerie nationale et Librairie Hachette ; 3 vol. parus.

Les voici dans l'ordre chronologique des événements :

1° Le sacre de Louis XIV à Notre-Dame de Reims. Carton peint par Yvart, d'après Le Brun.

2° L'entrevue de l'île des Faisans. Carton de Le Brun.

3° Le mariage de Louis XIV et de Marie-Thérèse d'Autriche. Carton de Testelin, d'après Le Brun.

4° L'entrée du roi à Dunkerque. Carton de Mathieu, d'après Le Brun et van der Meulen.

5° Renouvellement d'alliance entre la France et les Suisses à Notre-Dame. Carton de de Sève, d'après Le Brun.

6° Reddition de la ville de Marsal en Lorraine. Carton par Testelin, d'après Le Brun.

7° Audience du roi à Fontainebleau donnée au cardinal Chigi, légat du pape, par Antoine Mathieu, d'après Le Brun.

8° Siège de Douai. Carton de Yvart, d'après Le Brun et van der Meulen.

9° Défaite des Espagnols près de Bruges. Carton de de Sève jeune.

10° Siège de Tournai. Carton de de Sève, d'après Le Brun et Van der Meulen.

11° Baptême du Dauphin, par Yvart, d'après Le Brun.

12° Visite de la manufacture des Gobelins avec Colbert, par de Sève, d'après Le Brun.

13° Entrée du roi et de Marie-Thérèse à Douai.

14° Prise de Dôle.

15° Prise de Lille.

16° Audience du roi donnée à l'ambassadeur d'Espagne. Carton de Le Brun.

Pour les faits de guerre on avait choisi non pas les victoires les plus mémorables du règne, mais celles où le roi avait paru en personne. Et dans les scènes d'intérieur, comme l'audience au cardinal Chigi, nous pouvons trouver de précieuses indications sur l'ameublement et la décoration intérieure des appartements de Versailles. Dans cette suite incomparable, on est en effet frappé du caractère de vérité que chaque artiste des cartons a cherché à y apporter, aussi bien de la vérité saisissante des portraits que de l'exactitude des costumes et du mobilier. Et c'est ce qui fera toujours de ces tapisseries des documents historiques du plus haut intérêt. Dans cette œuvre à la gloire du roi, où le caractère pompeux des scènes représentées aurait pû être exclusif de tout autre, il faut admirer

aussi la simplicité et la familiarité avec lesquelles certains détails ont été



Le Château de Fontainebleau. Entre-fenêtre des Résidences royales, d'après Ch. Le Brun.

rendus, la grandeur rustique des ambassadeurs suisses, l'empressement vif et naïf avec lequel les artistes des Gobelins apportent au roi chacun

ses chefs-d'œuvre. Et dans les scènes en plein air, avec quel art sont disposés les groupements, les masses; avec quel charme même sont rendus les effets de lumière, la perspective des campagnes, la transparence du ciel, la fumée des canons! Tous ces effets étant obtenus sans que les compositions y perdent jamais leur grand caractère décoratif. Il faut admirer, à l'égal des compositions mêmes, ces bordures merveilleusement combinées, où des motifs de la plus exquise fantaisie, femmes, sphinx, aigles, armoiries, médailles, emblèmes, encadrent les compositions officielles, sans contraster avec elles, sans discordance. La plupart des pièces portent dans leurs bordures latérales les dates du commencement et de la fin du travail; et l'exécution d'une seule exigea parfois cinq années et même davantage. Le musée des Gobelins possède cette suite de l'*Histoire du roi,* ainsi que le château de Versailles.

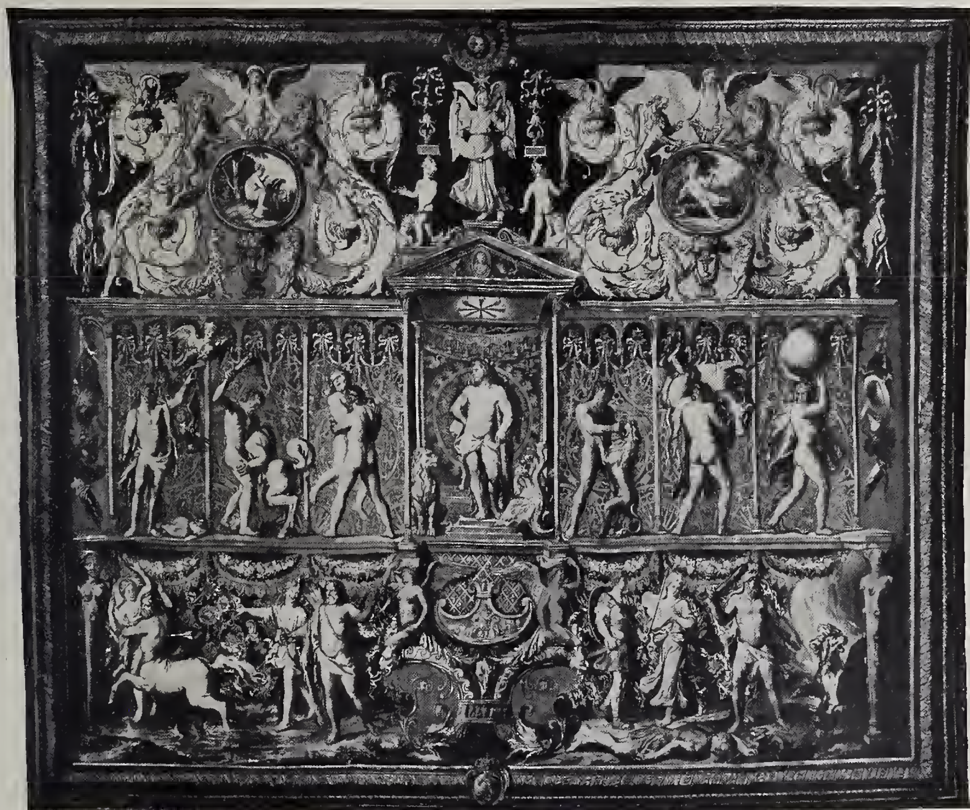
Ces belles compositions chargées d'immortaliser son règne, séduisirent tellement Louis XIV qu'il les fit reproduire non seulement en tapisseries, mais en peintures sur soie qu'on appelait le « gros de Tours » dont le grain donne de loin l'illusion de la tapisserie. Le peintre François Bonnemer excellait dans ce genre de peinture.

Après l'*Histoire du Roi,* les tentures qui furent le plus souvent reproduites, en raison de leur originalité de composition, et de leur caractère décoratif, sont *les Éléments* et *les Saisons. Les Éléments* comprennent 4 pièces, avec 4 entrefenêtres qui s'y accordent. Les cartons sont d'Yvart le père. Le *feu* symbolisé par les forges de Vulcain. L'*air* par Junon et Iris sur des nuages. La *terre* par Cybèle et Cerès. L'*eau* par le triomphe de Neptune et d'Amphitrite. La première tenture exécutée le fut par Lefèvre, Laurent et les deux Jans père et fils. Elle eut un tel succès qu'elle fut reproduite six fois au XVIIe siècle, et les ateliers de Flandre, de Felletin et d'Aubusson ne se firent pas faute d'en tirer de nombreuses copies.

La tenture *des Saisons* semble avoir été destinée à servir de pendant aux *Éléments.* Les sujets d'Yvart le père, de Houasse et de Sève le cadet, sous la direction de Le Brun, sont : le *Printemps,* où Mars et Vénus, assis sur des nuages, reçoivent des fleurs de l'Amour, l'*Été* symbolisé par Apollon et Minerve tenant un grand médaillon où est figuré le château de Fontainebleau, séjour d'été, l'*Automne,* où Bacchus et Diane jouent un rôle identique, avec représentation du château de Saint-Germain, l'*Hiver,* où Saturne et Hébé tiennent un tableau figurant une scène de bal. Cette suite est merveilleuse par l'abondance et le brio avec lesquels sont reproduites toutes choses de la nature, arbres, fleurs et fruits,

entourant de leurs richesses et de leur éclat les dieux et les déesses.

La tenture des *Enfants jardiniers*, conçue bien différemment, montre quel parti le décorateur savait tirer du paysage. Elle eut une vogue étonnante, puisqu'en vingt ans on retissa 5 séries complètes de ses 6 pièces.



Les Triomphes des Dieux.
Le triomphe d'Hercule, d'après Noël Coypel.

Mais il n'est aucune des tentures dues à la collaboration de Le Brun et de ses auxiliaires qui fut plus souvent reproduite que celle *des Mois*, ou *Maisons Royales*. Elle ne le cède en rien, comme composition et comme exécution, aux suites précédentes, et constitue, de plus, pour l'histoire de l'art français un ensemble de documents du plus haut prix. On y trouve en effet bon nombre de monuments d'architecture qui ont été détruits depuis lors, un très grand nombre de pièces d'orfèvrerie, sorties des Gobelins et qui ont disparu dans les creusets de la Monnaie, enfin des

représentations de tapis et d'étoffes dont on n'a plus de spécimens. Ce fut encore Ch. Le Brun qui en conçut le majestueux ensemble, et en donna les dessins, aidé par Guillaume Anguier pour les architectures, par Yvart le père pour les figures symboliques, par Boels pour les animaux, Monnoyer pour les fleurs, van der Meulen, Genoels et Baudouin pour les paysages. Toutes les études de ces artistes sont conservées au musée de Versailles. Les 12 résidences préférées du roi s'y trouvent associées à des scènes de chasse, et à des promenades, à des cavalcades, à des bals, chaque scène appropriée à l'époque de l'année, encadrée par deux colonnes, deux termes ou deux pilastres, et sur le devant, au premier plan, des valets à la livrée royale étendent sur les balustrades de riches étoffes. Cette suite fut recopiée aux Gobelins du vivant du roi, plus qu'aucune autre. Elle revient dix fois dans l'Inventaire, soit 88 pièces formant 7 tentures complètes. Évidemment le roi prenait un vif plaisir à faire connaître à l'Étranger son faste, son luxe, sa magnificence.

L'Histoire d'Alexandre devait jouir à la Cour d'une faveur spéciale, par les allusions directes qu'on y pouvait trouver aux principaux événements de la vie du grand Roi. C'est ce qui la fit reproduire quatre fois aux Gobelins pendant son règne, et recopier à l'infini à Bruxelles, à Audenarde, à Felletin, à Aubusson (une suite, dans la collection Édouard André, porte les deux B de Bruxelles). La ville de Paris en possède une suite curieuse, où la taille des personnages est réduite de moitié. Les sujets fondamentaux de ces tentures sont : la bataille d'Arbelles — la bataille d'Issus, — Porus devant Alexandre, les reines de Perse aux pieds d'Alexandre — l'entrée d'Alexandre à Jérusalem. Le Brun qui, là encore, dirigeait les travaux, peignit lui-même 5 compositions entières. L'une d'elles, la famille de Darius aux pieds d'Alexandre, fut même peinte par lui en présence du roi, à Fontainebleau.

Les artistes qui entouraient Le Brun, n'avaient pas au même degré que lui cette imagination féconde. L'un des plus éminents, Noël Coypel, puisait ses inspirations chez les Maîtres italiens ; mais il apportait à ses compositions un charme décoratif qui manqua souvent à Lebrun. Rien n'égale à cet égard, ses *Sujets de la Fable*.

Ses *triomphes des Dieux* ont toujours compté cependant parmi les plus belles tentures des Gobelins. Elle se distingue des autres par sa disposition en manière d'arabesques, où les personnages emblématiques sont encadrés dans une légère et gracieuse décoration architectonique. La série

se composait de 8 pièces, que compléta Noël Coypel avec 2 pièces (le triomphe de la Philosophie et de la Foi), en s'inspirant de deux tentures du siècle précédent exécutées à Bruxelles dans le goût de Mantegna. Ces 2 pièces de Coypel sont au Garde-meuble.

D'ailleurs en dehors de ces belles séries de tentures originales, on



La Danse des Nymphes, d'après Noël Coypel.

reproduisit beaucoup de tapisseries anciennes aux Gobelins, sous Louis XIV : la suite des *Actes des Apôtres,* la suite de l'*Histoire de Constantin,* celle de *Scipion l'Africain,* celle enfin des *Chasses de Maximilien* (nous avons dit que le château de Chantilly en possède une).

L'état analytique des travaux exécutés à la manufacture des Gobelins de 1664 à 1694 (avec une lacune de quatre années, dont on n'a plus

l'état de dépenses) indique assez que durant cette période les ateliers firent preuve d'une surprenante activité. Malheureusement elle n'allait pas tarder à subir une éclipse. En 1683, Colbert était mort, et Louvois devenu tout puissant. Déjà, durant sa vie, Colbert avait eu à souffrir des menées sourdes de Louvois auprès du roi. Devenu tout puissant, ce dernier lança le roi dans toutes sortes d'entreprises militaires, pour lesquelles il fallut partout faire des économies. La manufacture des Gobelins dut s'y soumettre, et l'on y supprima l'emploi des fils d'or et d'argent, si coûteux. Le Brun avait beau résister ; il avait affaire à plus fort que lui, et abreuvé de dégoûts, il mourait en 1690. Avec un acharnement féroce, Louvois faisait faire de suite un inventaire de tout ce qu'il laissait, afin de jeter dans l'esprit du roi des soupçons abominables : mais cela tourna à la confusion du ministre.

Pour remplacer Le Brun, au lieu de prendre un de ceux qui avaient été de ses intimes collaborateurs, et vivaient depuis longtemps dans la manufacture, en connaissant tous les rouages, Yvart ou Houasse, Louvois alla chercher le vieux rival de Le Brun, le peintre Mignard, âgé de soixante-dix-huit ans, trop âgé pour exercer aucune influence sur l'atelier. Le seul fait intéressant de sa direction, fut l'installation d'une Académie de dessins d'après l'antique et le modèle vivant, dirigée par deux peintres et deux sculpteurs. Mais les guerres avaient amené le départ de nombreux ouvriers ; Jans lui-même reçoit un congé, puis il est rappelé un peu après, ainsi que Lefèvre. Les traditions sont rompues, la direction n'a plus d'autorité.

A Mignard avait succédé un architecte, Mansart, qui s'adjoint comme directeur des ateliers l'architecte Robert de Cotte. Il trouva la manufacture désorganisée, le personnel dispersé, les ateliers vides et déserts. Tout était à réparer : l'argent était devenu rare et les ressources limitées. On en était réduit à recopier les anciens modèles. C'est ce que prouve le Registre des entrées des magasins du mobilier de la Couronne à cette époque.

La première *Tenture des Indes*, imitée de sujets indiens, qui fut plus tard entièrement refaite par le peintre François Desportes, est à peu près le seul modèle nouveau dont l'exécution soit signalée sous la direction de Mansart. Le moment n'est pas aux grands travaux, on se contente d'exécuter des portières et des entre-fenêtres.

De cette période datent les *Portières des Dieux*, ou bien les *Saisons et les Éléments* et les *Mois grotesques à bandes* de Claude Audran. Les 8 ten-



Les Saisons.
Vénus ou le Printemps, d'après Claude Audran.

tures des Saisons et des éléments, personnifiés par un des Dieux de l'Olympe, sont un des plus purs chefs-d'œuvre de l'art textile sous la Régence. L'exquise fantaisie, le charme de la composition et de l'arrangement, révèlent en Claude Audran un des décorateurs les plus ingénieux de son temps. — La tenture des Mois grotesques avait été commandée pour la décoration de la chambre du Grand Dauphin, au château de Meudon; 3 pièces sur 12 manquent à la série du garde-meuble, entourée d'une bordure à losanges où sont répétés les doubles L de Louis, et les dauphins enlacés de l'unique exemplaire royal. Avec ces deux suites, d'un goût si original et très nouveau, l'esprit du XVIIIe siècle, on peut le dire, vient d'entrer en scène. Un artiste tel que Claude Audran aurait été capable de régénérer la manufacture. Là où il était plus que jamais nécessaire qu'il y eût un peintre d'une délicate fantaisie, on nomma le duc d'Antin.

La manufacture des Gobelins sous Louis XV. Pendant son administration de près de trente ans (1708-1736), le duc d'Antin s'occupa personnellement très peu des travaux de la manufacture, et s'en remit presque complètement à l'architecte Robert de Cotte. De cette époque datent : une suite de l'*Histoire de Louis XIV* en 6 pièces, une nouvelle suite de la *Tenture des Indes*. En 1711 est commencée la Tenture de l'*Ancien Testament*, d'après Coypel, en 8 pièces, qui naturellement appelait une réplique, le *Nouveau Testament*, que composèrent Jouvenet et Restout. Ces deux séries présentent une très réelle valeur artistique, et les compositions ont la plus belle allure décorative. Quant à leur perfection technique, elle est telle que peu d'œuvres du XVIIe siècle sauraient leur être égalées.

Ce fut cette tenture du nouveau Testament qui fut offerte à Pierre le Grand, quand il vint, deux ans après la mort de Louis XIV, visiter à Paris la manufacture des meubles de la Couronne. Ce fut alors, sur le désir du Czar, que le duc d'Antin consentit à ce qu'un certain nombre de tapissiers des Gobelins se rendissent en Russie, pour y fonder une manufacture analogue à celle qui faisait la gloire de la France. Et c'est en 1716 qu'était fondée à Saint-Pétersbourg une « fabrique de tapisseries et d'étoffes » sur le type de celle des Gobelins. L'architecte Leblond, les peintres Jean-Marc Nattier et Louis Caravaque y étaient partis, accompagnés d'un certain nombre d'ouvriers. La production de cette manufacture fut assez pauvre. Dans les inventaires des palais impé-



Les mois grotesques par bandes.
Avril, mai, juin ou Vénus, Apollon, Mercure, d'après Claude Audran.

riaux, on ne trouve que 43 pièces sorties des ateliers de Pétersbourg.

A la même époque, il s'était fait aussi une petite émigration d'artistes des Gobelins en Lorraine. Le duc Léopold les avait attirés et installés près de son palais, à Nancy. Ils y tissèrent les *Batailles du duc Charles V*, et les *Douze mois,* tentures qui furent transportées à Florence en 1737, quand la dynastie de Lorraine succéda en Toscane aux Médicis.

Les ateliers des Gobelins ne chômèrent pas durant les premières années de règne de Louis XV. En 1717 on commençait la tenture des 12 *Métamorphoses,* toutes dispersées aujourd'hui dans des collections privées; en 1718, la première des 5 pièces de l'*Iliade* par Antoine Coypel, et peu après, la belle portière de *Diane* et celle des *Armes de France* d'après Perrot. A 1718 remonte l'exécution des premières pièces de l'*Histoire de Don Quichotte* de Charles Coypel. Il avait peint les modèles de ces amusantes tapisseries d'après de vieilles compositions de l'École espagnole, qu'il rajeunit et qu'il compléta par des encadrements. Il apporta dans ces sujets une verve charmante, et un humour du meilleur goût. Les figures, dessinées avec un rare esprit, et une fantaisie toute picaresque, font de cette illustration la traduction la plus vivante et la plus pittoresque qui ait jamais été donnée du chef d'œuvre de Cervantès. Les bordures et les encadrements sont peut-être ce qu'on a fait de plus surprenant en ce genre. Les 28 sujets de cette tenture fameuse reçurent deux encadrements différents. L'un qui comportait des guirlandes de fleurs, des attributs et des médaillons se détachant sur une sorte de damassé, a été tissé tantôt avec un fond jaune, tantôt avec un fond rose. Le mobilier national possède des échantillons des deux suites : la tenture sur fond jaune se trouve tout entière chez le docteur Lannelongue. Le seul modèle connu de l'encadrement primitif dû à Belin de Fontenay, peut être assisté de Claude Audran, se trouve chez le marquis de Vennevelle. Les recherches de M. Fenaille montrent à quel point cette tenture fut répétée, 240 pièces en ayant été tissées de 1720 à 1794.

Immédiatement après l'*Histoire de Don Quichotte,* Coypel donnait aux Gobelins la tenture des *Opéras*, d'une si belle ordonnance décorative, et dont le Louvre possède les Noces d'Angélique et de Médor en exemplaire d'une merveilleuse fraîcheur.

Le règne de Louis XV n'offrant pas quelque actions d'éclat à commémorer par le tisserand, comme il y en avait eu sous Louis XIV, le

duc d'Antin eut l'idée de profiter de la visite de l'*Ambassade turque aux Tuileries*, reçue par le jeune Louis XV, âgé alors de onze ans, pour en



La nouvelle portière de Diane, d'après P.-J. Perrot.

demander à Charles Parrocel 2 cartons, d'un pittoresque amusant par la richesse des costumes, et d'un mouvement qu'y apportaient la foule et les soldats.

La mort du duc d'Antin amena un changement de direction à la manufacture des Gobelins, ce fut Philibert Orry, contrôleur général des Finances, qui lui succéda. Oudry avait été nommé inspecteur de la manufacture en 1736. C'est lui qui fournit aux ateliers les cartons fort originaux des 9 *Chasses de Louis XV,* qui comportaient d'intéressantes représentations des plus beaux sites des forêts de Compiègne et de Fontainebleau (1733-1745). Dans une des pièces, il s'est représenté lui-même occupé à dessiner, et avec l'inscription : Peint par Oudry 1738. Les *Chasses de Louis XV,* dont une suite est conservée au château de Fontainebleau, et une autre plus riche encore au Musée national de Florence, commandée anciennement par le duc de Parme, sont des travaux remarquables par l'harmonie et la vigueur; mais là peut-être, plus qu'en nulle autre tenture de cette époque, se fait sentir le grave défaut où vont tomber de plus en plus les tapissiers de la haute lisse, cherchant à rivaliser par des effets subtils et nuancés avec les peintres.

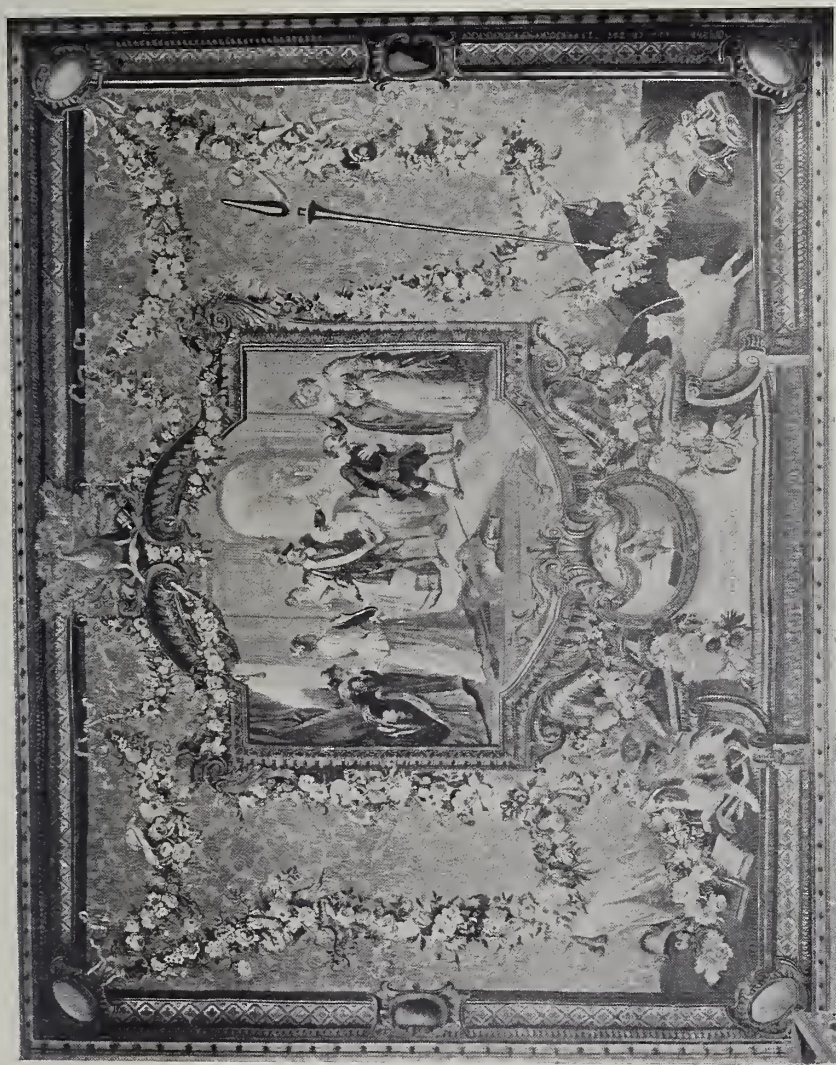
Une source de renseignements va dorénavant nous fournir des indications nouvelles ; ce sont les salons de l'Académie royale, où les peintres pouvaient exposer les modèles présentés à la manufacture[1].

Dès 1737 y paraissaient deux toiles de Desportes représentant des fleurs et des animaux étrangers, où il reprenait un sujet dont le modèle original avait été offert à Louis XIV par le prince Maurice de Nassau. La description très brève du livret ne permettrait pas de supposer qu'il s'agit d'un fragment de la célèbre *Tenture des Indes,* si aux Salons suivants on n'y voyait figurer des morceaux qui en font partie incontestablement, et dans lesquels des animaux de nos régions, viennent se mêler aux animaux exotiques du premier modèle. Il s'agirait ici, bien entendu, de la deuxième *Tenture des Indes*, pour faire suite à celle de Louis XIV, exécutée par Bonnemère, Houasse et Monnoyer. — Suite complète au palais du gouverneur de Malte.

La même année Jean-François de Troy exposait au Salon la toilette d'Esther pour la *Tenture d'Esther,* dont les autres sujets vont paraître successivement aux Salons suivants (les peintures sont au musée du Louvre, les dernières envoyées de Rome, où de Troy dirigeait l'académie de France). Cette tenture comportait 7 compositions : la Toilette d'Esther, le Repas, l'Évanouissement, le Dédain de Mardochée pour Aman, le

[1] M. J. Guiffrey a publié une réimpression de ces *Livrets du Salon,* travail très utile.

Couronnement d'Esther, le Triomphe de Mardochée, Aman arrêté par ordre d'Assuérus. La clarté merveilleuse du coloris, la modernité des types, une charmante fantaisie dans la composition firent apprécier au



Tapisserie de la Suite de Don Quichotte, d'après Coypel.

plus haut point à la société contemporaine ces tapisseries exquises. Exécutées par Audran et aussi par Cozette et Monmerqué, elles obtinrent un succès si vif que la manufacture dut en faire 13 répétitions. L'exemplaire sans doute le plus parfait de cette suite d'*Esther* se trouve à Rome,

dans les Salons de l'Académie de France, un autre est au musée des Offices, et un autre au Garde-meuble, la supériorité étant aux tentures sorties de l'atelier d'Audran.

A ce même Salon de 1738, Ch. Coypel exposait la composition de *Renaud et Armide* appartenant à la suite des *Opéras*.

Devant le succès considérable obtenu par la suite d'*Esther*, Orry demanda à de Troy une autre tenture, et l'artiste, doué d'une vive imagination et travaillant très facilement, exécuta en sept pièces la suite de *Jason et de Médée*. Expédiées de Rome, les toiles arrivèrent en retard, et le Salon fut prolongé de quelques jours, pour donner au public le temps de venir les admirer.

Cette tenture obtint un succès presque égal à celui qui avait accueilli la suite d'*Esther*, et elle fut reproduite plusieurs fois aux Gobelins. Le mobilier national en possède 8 suites de 6 à 7 pièces, et une suite complète est au château de Windsor, une autre au Palais Royal de Stockholm.

L'administration d'Orry, aidé par de Cotte fils, aux Gobelins, prit fin en 1745, époque où il fut frappé de disgrâce. Au point de vue de l'art, il faut reconnaître que la manufacture eut en lui un de ses meilleurs administrateurs. Toutes les productions qui en sortirent durant sa direction reflètent le goût le plus délicat, et la plus remarquable entente de la décoration.

Après le départ d'Orry, la manufacture royale des meubles de la Couronne tomba sous l'influence de Mme de Pompadour, par l'arrivée de M. Lenormant de Tournehem, son oncle, et de M. de Vandières, marquis de Marigny, frère de la favorite, D'excellents directeurs d'ateliers les secondaient heureusement. De Cotte fils ne survécut que peu de temps à la retraite d'Orry ; mais il fut remplacé par Garnier de l'Isle et par Soufflot. Et trois chefs d'ateliers et entrepreneurs maintinrent si bien les traditions de la maison, qu'on peut se demander si elle en eut jamais de meilleurs.

Les grands artistes collaborateurs y furent Audran père, dès 1733 et jusqu'en 1771, auquel succéda plus tard son fils ; P. F. Cozette et l'écossais Jacques Neilson qui rendit à la manufacture de si grands services. Cozette, entrepreneur de basse lisse depuis 1736, reprit en 1749 la direction de l'atelier de haute lisse, dans lequel il avait eu pour prédécesseurs Lefebvre fils et Monmerqué. Cozette resta à son poste pendant trente-neuf ans et fut remplacé par son fils, qui était encore à la manufacture au début du XIXe siècle. Neilson, pendant ce temps, réunissait dans sa main

la direction de tous les ateliers de la basse lisse, et la conservait jusqu'en 1788.



Le Couronnement d'Esther, d'après Jean-François de Troy.

Ce fut à cette période de l'histoire de la manufacture que les difficultés d'ordre administratif, qui étaient déjà grandes, se compliquèrent de diffi-

cultés d'ordre artistique dont il convient de dire quelques mots. Depuis qu'à la fin du xviie siècle, un peintre avait été chargé de l'inspection permanente des travaux de la manufacture, les conflits n'avaient pas été rares et tendaient à ruiner les anciens procédés d'interprétation. Ce fut surtout Oudry qui fut le plus absolu dans l'autorité qn'il mit à vouloir imposer ses volontés. Il était devenu le véritable inspecteur des travaux, depuis qu'il avait été chargé de surveiller, dans les ateliers, l'exécution des *Chasses de Louis XV*. Il voulut donc astreindre les tapissiers à la copie littérale des cartons qui leur étaient proposés. Il leur reprochait amèrement de persister à employer « le coloris de tapisserie, dont l'emploi pouvait seul assurer à leurs œuvres une longue conservation ». Il voulait qu'ils donnâssent aux ouvrages « tout l'esprit et toute l'intelligence des tableaux en quoi seul réside le secret de faire des tapisseries de première beauté » et il flétrissait « ce travail purement de routine qui ne rend ni le ton, ni la correction des tableaux qu'ils ont à exécuter ».

Mais les chefs d'ateliers revendiquaient le droit de conduire leurs ateliers en dehors des peintres ; « bien peindre, et faire exécuter des tapisseries, sont deux choses absolument distinctes. Il y a à la manufacture des tapisseries faites sous la conduite des seuls entrepreneurs, et c'étaient alors les deux Jans, Lefebvre, Le Blond, Lacroix. Elles étaient, pour la couleur, du ton dont les tapisseries doivent être, étant plus colorées que les tableaux. » C'est l'éternel débat entre l'artiste créateur, et l'artisan réalisateur qui connaît mieux que le premier les moyens dont il dispose et les limites mêmes de son art, et auquel aurait toujours dû rester le dernier mot. L'hostilité, des deux parts, était devenue si grande, que les chefs d'ateliers prirent le parti de ne plus assister aux séances dans lesquelles Oudry était chargé d'indiquer aux tapissiers les corrections à faire aux tentures en cours d'exécution. Il fallut un ordre formel du directeur pour les y contraindre. Oudry mourut sur ces entrefaites.

La nomination de Boucher, le peintre favori de la Pompadour, et on peut dire de toute la Cour, en 1755, produisit une détente salutaire dans tous les esprits. Il avait déjà exécuté pour les Gobelins des modèles appréciés, et d'après ses peintures Cozette avait fabriqué de 1752 à 1757 deux grandes tentures (le *Lever* et le *Coucher du soleil*). Ce fut à peu près à cette époque que l'entrée en scène de Jacques Neilson fut pour la manufacture le plus grand des biens. Non content de soutenir de ses ressources personnelles l'atelier qu'il dirigeait à une époque où la charge d'entrepreneur des Gobelins exposait à une ruine presque certaine, il

introduisit dans les procédés de la basse lisse des perfectionnements qui lui permirent de lutter avec la haute lisse, et cela grâce à la collaboration de l'architecte Soufflot, et du mécanicien Vaucanson, qui construisirent un métier à basse lisse dont l'ingéniosité a défié le temps, puisqu'on l'em-



Portrait de Louis XVI, par Cozette (Chambre de commerce de Bordeaux).

ploie encore aujourd'hui à Beauvais. Il réorganisa aussi l'atelier de teinture, avec le chimiste Quemiset. Grâce à sa ténacité et à son énergie, il put traverser les temps troublés que la manufacture connut alors.

Boucher si bien accueilli, et si digne de l'être, n'avait jamais pris son emploi au sérieux. Trop de travaux l'accaparaient. Dès 1770 il avait cédé la place à Noel Hallé. Mais alors les inspecteurs duraient à peine quelques années : en 1783 c'est Durameau (pendant quinze jours). Puis c'est

Taraval, puis Belle et Peyron, puis Pierre. Et 1789 arrive, amenant la tempête où la manufacture, bien que désemparée, heureusement ne sombra pas.

Revenons maintenant un peu sur les travaux qu'exécuta pendant la seconde moitié du xvIII^e siècle la manufacture. Tâchons d'en dégager le caractère, et de dire ce qu'elle produisit de bien original, et de si gracieux qu'aucune autre époque ne peut, dans le même ordre d'idées, se flatter d'avoir fait mieux. Les livrets des Salons nous fournissent, ici encore, des renseignements précieux. En 1751 nous y trouvons une grande composition de Restout, *Didon faisant voir à Énée les bâtiments de Carthage*, qui n'était que le début d'une suite de l'*Énéide*. En 1753 Boucher, nous l'avons dit, exposait le *Lever* et le *Coucher du Soleil*, pour être exécutés aux ateliers de Cozette et d'Audran.

La collaboration artistique de Boucher aux Gobelins, est une question qui reste à débrouiller, et la sagacité de M. Fenaille nous éclairera sur les confusions des sujets de la Fable repris par lui avec les amours des Dieux, et du Lever et du Coucher du soleil avec les sujets de la Fable, tous sujets qui furent interprétés aussi bien à Beauvais qu'aux Gobelins, ce qui en complique encore l'histoire.

En 1755 de Restout un *Triomphe de Mardochée*. En 1757 5 suites nouvelles entrent en cartons aux Gobelins : *Neptune et Amymone*, de Carle van Loo. *Les Forges de Vulcain*, de Boucher dont le beau panneau de Vénus et Vulcain est au musée des Gobelins, signé de Boucher et Cozette; le sujet en peinture est au Louvre. Les trois pièces *d'Antoine et de Cléopâtre*, de Natoire. *L'enlèvement d'Europe*, par Pierre. *Proserpine rencontrée par Pluton*, de Vien. En 1759, Restout continue la suite d'*Esther*. En 1761 Noël Hallé faisait les *Génies de la poésie, de l'histoire, de la physique, et de l'astronomie*, et Bachelier les *Amusements de l'enfance*.

Au Salon de 1763 se produisait un fait bien caractéristique ; un certain nombre de tapisseries des Gobelins y étaient exposées, à la suite des peintures que les peintres y avaient envoyées. Ce qui indique bien que, malgré les dissensions dont la manufacture avait été le théâtre, des chefs d'ateliers comme Audran ou Cozette, avaient fini par entrer dans la voie que Oudry leur avait indiquée. Cette même année, Audran exposait le *Portrait du Roi*, d'après Michel van Loo. En 1769 Cozette montrait un nouveau *Portrait du Roi*, d'après van Loo, et un de *la Reine*, d'après Nattier. C'était



Tapisserie d'après Boucher et Tessier (Ministère de la Marine).

alors la mode des portraits en tapisserie et Cozette exécuta quatre petites tapisseries de Louis XV et Marie Leczinska, de Louis XVI et de Marie-Antoinette, que la Chambre de commerce de Bordeaux a héritées du financier Beaujon.

La tenture à cadres ovales, sur alentours damassés de Jacques pour les ornements, et de Teissier pour les fleurs, reste une des plus belles œuvres des Gobelins : on en peut juger par les quatre pièces du musée du Louvre, avec leurs sujets en quatre médaillons sur fond cramoisi, enrichis de guirlandes et de bouquets de fleurs. Le Garde-meuble en possède deux suites, l'une de quatre pièces sur fonds roses au Louvre, l'autre en trois pièces sur fonds jaunes à la Présidence de la Chambre, une grande suite à doubles médaillons se trouve au Ministère de la Marine. Enfin en 1773 Amédée van Loo y faisait figurer la première pièce de la suite célèbre de *la Sultane*, à laquelle venaient s'ajouter en 1775 les quatre autres compositions.

Mais en dehors de ces travaux, la manufacture des Gobelins exécutait un nombre considérable de petites suites d'après Boucher : *Amynthe et Sylvie*, d'un charme si exquis, le *But*, les *Pastorales*. Une *Histoire de Daphnis et Chloé*, de Jeaurat, *Les amours des Dieux*, de Pierre et de Vien.

La manufacture des Gobelins sous Louis XVI. — Nous arrivons ainsi au règne de Louis XVI. Les livrets des Salons ne signalent plus, comme auparavant, les toiles destinées à servir de modèles aux tapissiers. Ils se contentent de mentionner les tableaux commandés pour le Roi.

D'ailleurs toutes les qualités si charmantes de la peinture décorative du XVIIIe siècle, tendent, au déclin du siècle, à disparaître devant l'école classique de Vien et de David. Les dieux de l'Olympe, les Déesses aux carnations nacrées, les nymphes rougissantes étaient proscrites ; le beau temps de Boucher, de Coypel et de de Troy était bien passé. Les sujets historiques, les épisodes héroïques de l'histoire ancienne, désormais obtiendront seuls l'approbation des connaisseurs et les faveurs de la Cour. Et la tapisserie allait plus que jamais se poser en rivale de la peinture. On fabriqua alors deux suites de l'*Histoire de France*, l'une d'après Vincent, sur Henri IV, l'autre d'après divers artistes, sur des épisodes variés.

La Révolution respecta l'établissement qui, depuis deux siècles, faisait l'admiration de l'Europe. Et cela malgré Marat qui, en 1790, reprochait

aux Gobelins de coûter si cher à l'Etat, et pour enrichir des fripons et des intrigants. Mais si la manufacture restait debout, du moins des réformes y étaient-elles introduites, dont l'une fut des plus importantes. En 1790 on



Amynthe et Silvie, d'après Boucher.

substituait au système de l'entreprise (dans lequel on avait reconnu de nombreux abus) celui des traitements fixes. On attendait de cé changement une production moins hâtive, une exécution plus soignée. Mais devenus des employés, les ouvriers allaient singulièrement se refroidir, n'ayant plus le même intérêt à voir la manufacture prospérer.

Suivre les destinées de la manufacture des Gobelins depuis cette époque jusqu'à nos jours, pendant plus d'un siècle, serait inutile et triste, et je ne m'en suis pas senti le courage. Nous ne pourrions que constater pas à pas une décadence qui s'accentue, parce que toute la force et la raison d'être d'une semblable entreprise ont peu à peu disparu, et n'ont plus laissé place qu'à une routine et à un travail prévus d'avance, et réglés par des habitudes administratives d'où tout caractère d'art est banni.



La Joueuse de guitare, des Jeux Russiens, d'après Leprince.

CHAPITRE XV

LA MANUFACTURE DE BEAUVAIS[1]

La première direction d'Hynart; celle de Béhagle. — Le rôle qu'y joua Boucher comme décorateur.

La fondation de la manufacture royale de Beauvais avait suivi de très près celle des Gobelins. Au commencement de 1664, un marchand tapissier, Louis Hynart, qui possédait à Paris rue des Bons-Enfants, et en Flandre, de nombreux ateliers, destinés à alimenter ses magasins de la rue de Richelieu, adressait à la municipalité de Beauvais, dont il était originaire, une proposition tendant à l'installation d'une manufacture de tapisseries de haute lisse. La chose n'était pas pour déplaire à Colbert, car elle répondait à son système économique d'établir sur tous les points de la France des industries nouvelles. Aussi en août 1664, faisait-il signer à Louis XIV un édit pour l'établissement des manufactures royales de la

[1] Un livre excellent, paru trop tard pour que nous l'utilisions, vient de paraître, consacré par M. Badin, son administrateur, à l'histoire de la Manufacture de Beauvais. Documents d'archives et planches seront consultés avec fruit.

tapisserie « de haute et basse lisses en la ville de Beauvais et autres lieux de Picardie ». Le Roi payait les deux tiers de l'achat du terrain et du prix des constructions nécessaires à la manufacture, jusqu'à concurrence de 30.000 livres. Une somme égale était avancée à l'entrepreneur pour acquisition de laines, soies, étoffes et tentures nécessaires, mais remboursable dans un délai de six années.

En échange de ces avantages Hynart promettait de son côté d'employer la première année 100 ouvriers, 200 ouvriers la seconde, et ainsi de suite, de manière à arriver en six ans au chiffre de 600.

En possession de l'édit royal, Hynart se mit à l'œuvre pour organiser son établissement dit « la manufacture royale de tapisserie ». Mais les travaux ne marchèrent pas rapidement. Il ne possédait ni l'activité, ni les ressources nécessaires pour mener une aussi lourde entreprise. Au lieu de s'employer tout entier à la prospérité de la nouvelle manufacture, il continuait à s'occuper d'un atelier de 12 métiers, qu'il possédait à Paris, rue des Bons-Enfants. Colbert avait beau le presser. Les avances qui étaient faites à Hynart dépassaient toujours les fournitures qu'il pouvait livrer.

Les tentures en possession desquelles le Roi put entrer, figurent dans les comptes pour 73.000 livres. Elles étaient au nombre de 28, et représentaient des verdures peuplées d'animaux et de petites figures.

Ce genre demeura l'apanage à peu près exclusif de la manufacture de Beauvais. Un article des dépenses de 1669 nous apprend qu'elle comptait alors 102 apprentis; nous sommes loin des 5 ou 600 qui lui étaient imposés.

Après une expérience de vingt années qui furent actives, car plusieurs centaines de tapisseries sortirent de l'atelier provincial, dont la suite des *Jeux d'enfants* d'après les modèles de Corneille, par suite de la négligence d'Hynart et de son fils, la manufacture périclitait, et il fallait aviser.

En 1684 le Roi y appelait Philippe Béhagle, issu d'une bonne famille de tapissiers d'Audenarde, fixé lui-même à Paris, depuis quelque temps déjà. L'activité du nouveau directeur ne tarda pas à relever l'établissement ; il fit reprendre et poursuivre les travaux de construction, que le Roi vint visiter en personne en 1686. En 1694, lors de la fermeture des Gobelins, sa situation était assez florissante pour lui permettre de recueillir et d'employer une partie des ouvriers renvoyés des Gobelins, par suite de la pénurie du Trésor.

Il semble bien que Beauvais, sous Béhagle, ait cherché à se hausser aux grandes décorations à personnages dans l'esprit de Le Brun (suite des Conquêtes de Louis le Grand), et M. J.-J. Marquet de Vasselot a pu attribuer à cette manufacture, d'accord en cela avec Darcel, Champeaux et Fenaille, deux belles pièces de la collection Martin Le Roy (*Mars et Apollon*), d'une série des *douze dieux* dont une suite de huit pièces appartint jadis à la famille de Vallière, au château d'Alaincourt (Oise). Ces



Bacchus et Ariane, d'après Boucher,

tentures, qui sont du style de Bérain, dérivent certainement d'une estampe signée de lui que M. Marquet a citée, et dénotent une fois de plus l'influence que ce grand décorateur continua à exercer à Beauvais (tenture des *Triomphes marins*, dont la belle suite de quatre pièces au baron de Hirsch, tissée pour le comte de Toulouse et à ses armes, portait la signature de Béhagle).

A l'initiative de Béhagle, la manufacture dut la création d'une école de dessin, dont un artiste nommé Lepage eut la direction jusqu'à sa mort.

Quoique la supériorité des Gobelins ne soit pas discutée, il convient de remarquer que la production de Beauvais avait alors atteint une perfection relative.

En 1698, la manufacture travaillait, pour le compte du roi de Suède, à

une suite de tapisseries rehaussées d'or, sur lesquelles nous sommes maintenant éclairés par l'excellent inventaire des tentures de la couronne de Suède que vient de nous donner le Dr Böttiger. Quatre grandes pièces, composées par Martin, l'élève de Van der Meulen, y glorifient la campagne de Charles XI contre le Danemark, avec bordures de Bérain et signature de Béhagle.

L'œuvre la plus considérable sortie de ses ateliers, existe encore aujourd'hui, conservée à la cathédrale de Beauvais. Elle représente les

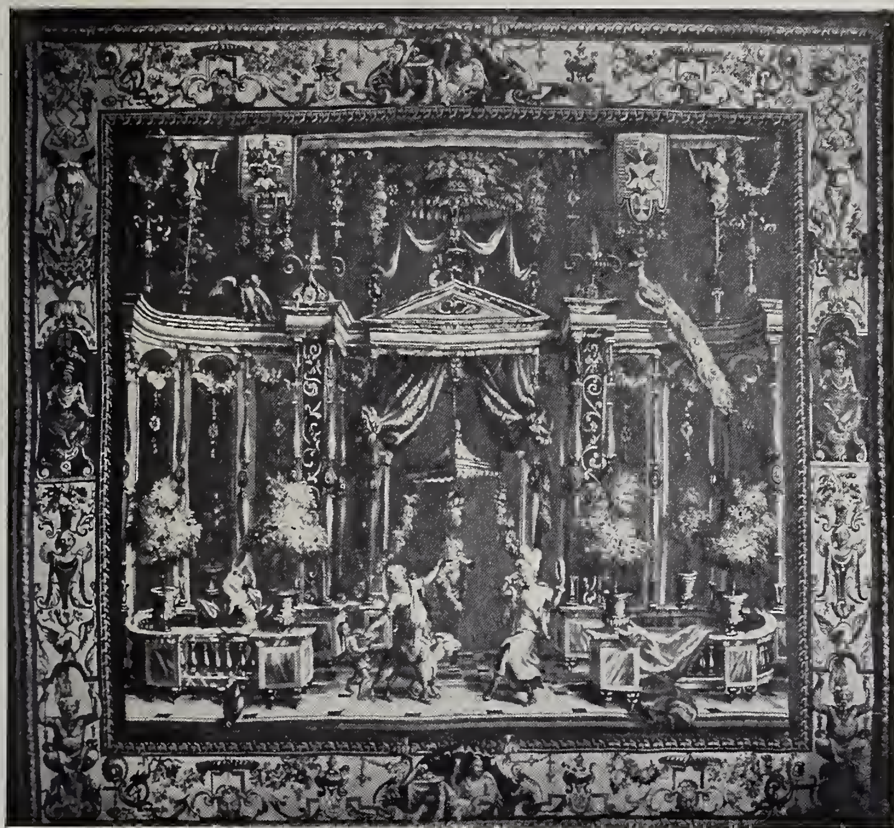


Canapé, d'après Boucher.

Actes des Apôtres d'après Raphaël ; presque toutes les pièces portent la signature de P. Béhagle. L'encadrement formé de guirlandes de fleurs, rappelle le genre spécial de décoration dans lequel les tapissiers de Beauvais excellèrent. Le mémoire rédigé en 1718 par les tapissiers de Paris cite en outre parmi ses productions les *Conquêtes de Louis le Grand*, les *Aventures de Télémaque* d'après les cartons d'Arnault, et des verdures.

Béhagle mourut en 1704. Sa femme et son fils continuèrent l'entreprise de la manufacture pendant six années, puis ses héritiers l'abandonnèrent en 1710, pour émigrer en Russie. Par lettres patentes de 1711, les frères Filleul étaient appelés à leur succéder, mais ils n'avaient aucune des qualités nécessaires pour relever la fabrication, et leur gestion fut désastreuse (première tenture chinoise de Vernansal, au château de Compiègne).

Celle d'Antoine Mérou, qui leur succéda, et qui avait la confiance du Régent, ne donna pas de meilleurs résultats. Des avantages très grands étaient cependant réservés à la manufacture, subvention du Roi, exemption de toutes tailles et impôts, prohibition, dans un large rayon, de toute industrie similaire.



Tapisserie d'après Bérain. Atelier de Beauvais (Musée des Arts décoratifs).

De plus, un peintre était attaché à l'établissement pour apprendre le dessin aux apprentis. A partir de 1721, ç'avait été Duplessis. La gestion de Mérou fut assez mouvementée, jusqu'au jour où on découvrit des falsifications dans ses écritures.

En 1734 il était remplacé par J.-B. Oudry, qui cumula les fonctions de directeur avec celles de peintre de la manufacture, qu'il y exerçait déjà depuis plusieurs années. Il y resta jusqu'à sa mort, en 1755. Il sut rendre

à la manufacture toute son activité et sa réputation. Il rétablit l'école de dessin et augmenta le nombre des ouvriers. Il sut renouveler les modèles.

Il entreprend sur ses cartons : Les amours des dieux, — Les fables de La Fontaine, — Les amusements champêtres, — Les Chasses, — Les Ports de mer, — Les comédies de Molière, suite qui se trouvait en exemplaire unique chez M. Rodolphe Kann, — La tenture chinoise d'après Dumont, — La foire de Bezons, — Les fêtes russes et les bohémiens d'après Casanova, toutes exécutées sur les métiers de la basse lisse que la manufacture devait seuls employer. Mais aucune de ces suites n'eut plus de succès que les *fables de La Fontaine*, que toutes les manufactures privées françaises et étrangères ont recopiées à l'infini, et où l'artiste apporta une singulière ingéniosité à enfermer son sujet dans un médaillon proportionné aux dimensions du siège à décorer. Il ne manque pas d'appeler à lui les meilleurs talents de ce moment, et le succès de la tenture de Don Quichotte de Coypel lui suggéra l'idée de demander une tenture analogue de 10 pièces à Ch. Natoire, dont plusieurs décorent aujourd'hui le palais de Compiègne — et tout l'ensemble le palais archiépiscopal d'Aix.

Mais aucun collaborateur de J.-B. Oudry n'apporta plus de rayonnante gloire à la manufacture de Beauvais que François Boucher[1] : œuvre adorable, et que rien en ce genre n'a dépassée, est cette *Histoire de Psyché*, cette admirable suite qui se trouvait dans la Collection Cronier, et dont aucune de nos collections nationales ne possède de spécimen, alors que le Palais de Stockholm possède la série acquise par le roi de Suède en 1745 pour 8.835 livres, qui vaudrait aujourd'hui une somme énorme si l'on songe qu'une seule pièce se vendit il y a quelques années 300.000 francs. M. Böttiger, l'éminent conservateur des collections suédoises, a publié une bien curieuse lettre qu'avait écrite Oudry en adressant au Roi les tapisseries qu'il lui avait commandées. Elle renferme d'intéressants conseils pour la conservation des tapisseries : « J'ay faict un roulleau sur « lequel j'ay roullé les tapisseries affin qu'il ne se trouve point de plie « sous les bras, jambe, etc., qui gâte le contour. Je vous demande en « grâce, monsieur, d'ordonner qu'on ne la ploy jamais pour plusieurs « jours, et toutes les fois qu'elle sera détendue pour un certain temps, « que l'on la roulle avec attention, affin qu'il ne se glice point de faux

[1] Quarante-cinq tapisseries en six tentures.

« plis. Faute de prendre cette précaution, de très belles tapisseries de nos « collections publiques se sont trouvées fort endommagées par leurs « conservateurs qui prenaient le plus grand soin de les replier toujours « dans les mêmes plis. » Une suite semblable appartient à la couronne d'Italie, et l'une des pièces, la toilette de Psyché, décore une salle du Quirinal. On lit sur la tenture de Stockholm les signatures de Boucher dans le terrain, et de Besnier et d'Oudry à Beauvais dans le galon inférieur.

Boucher fit encore pour les métiers de Beauvais les *Fêtes Italiennes* en 6 ou 8 pièces entre 1737 à 1762, — la *Suite chinoise* en 1742, dont les cartons sont au musée de Besançon, pour Mme de Pompadour (il y en avait eu une première série en 1736), — la *Pastorale* à palmiers composée en 1764 pour les appartements de la Dauphine à Fontainebleau, qui est aujourd'hui au Palais-Bourbon, — et cette suite merveilleuse de la *Noble Pastorale* en 5 pièces, détruite en 1871 par l'incendie aux Gobelins, qui se trouvait il y a quelques années chez M. Duveen, une des plus belles créations de Boucher. — Les *Amours des Dieux* en 12 pièces. Quelques-unes de ces tentures, à sujets des Dieux décorent les appartements de la Présidence du Conseil à Buda-Pesth. D'autres se trouvent au Château royal de Coblentz et au Palais de Stockholm.

Devant ces adorables compositions d'amour païen, de volupté, de lumière, de vie heureuse, on se rappelle le mot de Goncourt : « Ce n'est l'Olympe ni d'Homère, ni de Virgile, c'est l'Olympe d'Ovide ».

Charron succéda à Oudry, puis de Menou à Charron. Aux grandes tentures avaient succédé les tapisseries de dimensions réduites, les *Pastorales* et les *Bergeries*. On fabriquait aussi à Beauvais des tapis, et on livrait au commerce de nombreux sièges, fauteuils et canapés. D'excellentes collaborations furent alors celles de Leprince (*Les Jeux Russiens*, 6 pièces) et de Casanova (*Les amusements de la campagne*, 8 pièces, — *Les Bohémiens*, 6 pièces, — *Les quatre âges*, — *Les six convois militaires*), — tentures qu'accompagnaient généralement des sièges dont les dossiers répétaient des personnages ou groupes des tapisseries.

La révolution arrêta l'essor de la manufacture de Beauvais, sans la faire disparaître. Comme les Gobelins, elle a continué jusqu'à nos jours.

CHAPITRE XVI

LES TAPIS DE PIED EN ORIENT

Le mystère des origines. — L'utilité de consulter les miniatures de manuscrits. — Les décors à figures. — Les décors floraux. — Tapis persans. — Leur beau moment sous les Séfévides au XVIe siècle.

Le terme de tapis, au moyen âge, a été employé dans un sens étendu, mais nous entendons ne parler ici que des tapis veloutés, bouclés ou noués, c'est-à-dire des grandes pièces tissées sur les métiers, et dans lesquelles les laines ou les soies, débordant en bouclés du fond de la trame, étaient ensuite égalisées au ciseau et formaient une surface dense et élastique, et destinées à être étendues sur le sol.

Toutes les descriptions rencontrées dans les auteurs anciens de pièces, dites « tapis », pourraient nous induire en erreur, si nous n'y prenions garde. Je me dispenserai donc de parler à cette place des pièces de tentures si recherchées par les Cours de Rome et de Byzance, ne relevant pas de notre sujet, des fameux « tapis » brodés à l'aiguille dont a parlé M. Karabacek, que l'armée d'Héraclius trouva dans le palais de Dastagerd, quand Chosroès II fut vaincu, et des merveilleux tapis tramés d'or et d'argent et garnis de pierres précieuses, que les armées khalifales trouvèrent comme butin dans le palais de Ctésiphon, capitale des derniers rois Sassanides.

M. J. Strygowski a, pour la première fois, cherché le caractère décoratif des plus anciens tapis dans les mosaïques à fleurs antiques ou chrétiennes, où déjà, aux temps romains ou byzantins, on pouvait distinguer ces trois espèces de décors, géométriques, floraux et à figures; et il pense avoir retrouvé dans la mosaïque d'Orphée, à Jérusalem, l'imitation d'un tapis. Il considère de même que les tapis de la Perse ancienne, comme le tapis de Chosroès, ou celui de Mutawakki décrit par Masudi, avec des médaillons-portraits dans les bordures, comme sont représentés

les saints dans les mosaïques et les miniatures, appartiennent au groupe de la tradition hellénique. Il est d'ailleurs surprenant que dans l'étude des tapis d'Orient, on n'ait jamais songé aux tapis byzantins. Nous avons une description détaillée du tapis de la Néa à Constantinople, monument qui date de 867.

Il semble bien que l'Orient musulman ait commencé par continuer à fabriquer le genre de tapis tissés d'or et de soie, d'après les traditions de la Perse ancienne, de ceux dont parle Yakout dans son *Dictionnaire géographique*, comme étant fabriqués à Kaschan. Il cite également une ville d'Arménie, Van, comme célèbre pour ses tapis de haute lisse ; faut-il y voir un des premiers centres de fabrication des tapis, dont d'ailleurs aucun spécimen ne serait parvenu jusqu'à nous ?

Il n'est pas possible actuellement de dire en quel point de l'Asie (nous supposons provisoirement que c'est en Perse), ni à quelle époque l'art de tisser les tapis noués prit naissance en Orient. En effet, tout texte certain nous fait défaut, de même que tout tapis portant une inscription, alors que pour les autres arts décoratifs de l'Islam nous avons des monuments à inscriptions certaines. Un seul tapis porte avec lui ce témoignage, mais il confirme seulement l'assurance qu'il nous avait donnée par son aspect, que nous avions là un très beau monument de la fin du XVIe siècle, né en Perse, où cet art était alors à son apogée, et y avait été préparé par de longs siècles antérieurs de perfectionnement.

Est-il possible de faire un classement rationnel des tapis d'Orient? Celui qu'on peut proposer, en attendant mieux, est un classement par types, qui pour être un peu plus libre que le leur, ne diffère pas sensiblement de celui qu'ont adopté les archéologues allemands, et pour lequel ils ont pris pour base l'étude des tapis représentés dans les tableaux des Écoles de peinture, flamande, hollandaise et italienne des XVe et XVIe siècles. Il y avait là en effet un excellent critérium ; la présence si fréquente de tapis de certains genres bien déterminés dans les tableaux de ces trois Écoles nous apportait la certitude que ces types de tapis ne pouvaient pas être d'une date postérieure à celle où les tableaux avaient été peints. Il fallait toutefois apporter un certain scepticisme à considérer comme tels tant de tapis de ces espèces, qui n'étaient que des répétitions modernes, preuves du respect des artisans d'Asie Mineure à leurs traditions; on aurait pu d'un autre côté objecter qu'ils pouvaient être

[1] On trouvera le sujet des Tapis d'Orient plus développé dans un long chapitre de mon *Manuel d'art musulman*. Paris, Picard, 1907.

d'une date bien antérieure, et en l'absence de toute suscription de date qui leur manquait, impossible à préciser. Mais le fait même de leur fréquence indique assez l'intense importation qui était faite alors de ces produits surtout par Venise et par Bruges, par suite de l'engouement dont ces tapis étaient les objets, principalement de la part des peintres. Mais depuis lors, M. Martin a cherché à dater les tapis d'après un critérium qui paraît devoir donner de meilleurs résultats encore, d'après les miniatures de livres persans dans lesquels on peut les rencontrer.

Tapis Archaïques à décor très stylisé. — Parmi les tapis qui nous paraissent les plus anciens, conservés dans nos musées et collections, doit être cité tout d'abord un grand tapis qui de la collection de M. Th. Graff à Vienne est passé au Friedrich Museum de Berlin, décoré d'un dragon debout dans un médaillon, et, dans les médaillons voisins, de taureaux, de panthères, de lièvres disposés deux à deux. Les encadrements et bordures des médaillons offrent des ornements, qu'on ne saurait prendre pour de vraies inscriptions, et qu'on doit considérer comme des rébus, quoiqu'en ait pu dire M. Karaback qui crut pouvoir l'attribuer à un atelier syrien d'Edesse au commencement du XIIIe siècle, opinion qu'a critiquée M. Riegl, qui a voulu lui donner une origine plus orientale et plus voisine des pays chinois. Mais il semble que ces deux opinions, qui dataient toutes deux du commencement du XIIIe siècle les tapis d'Orient, n'ont pu trouver depuis lors crédit parmi les spécialistes. Il semblerait, à en croire M. Martin, qu'il existe un tapis tout semblable à la mosquée de Konieh, et portant les mêmes inscriptions qui se trouvent sur cet édifice seldjoucide du XIIIe siècle. D'autres tapis présentent un décor d'oiseaux affrontés, très raides et extraordinairement stylisés, dans les *Fiançailles de la Vierge* de Buonaccorsi (National Gallery, 1109), et dans une *Madone* de Lippo Memmi de 1350 (au musée de Berlin, 1072) ; dans d'autres peintures des tapis renferment l'aigle double à deux têtes (Simone Martini à Naples, Giotto à la sacristie de Saint-Pierre de Rome).

Le Kunstgewerbe Museum de Berlin possède encore d'autres tapis, qui paraissent très archaïques ; une longue galerie où apparaît comme motif une sorte d'arbre, dont le tronc grêle projette à angles droits deux supports portant des grandes fleurs à formation architectonique ; au milieu une arcade fermée d'une sorte de volet, est surmontée d'un toit pyramidal, et sur les côtés s'étendent des feuilles rigides, anguleuses avec des crochets, tapis dans lequel M. F. Sarre a cru retrouver un type hispano-mauresque.

Un autre fragment de tapis n'a plus que deux médaillons, renfermant, stylisé à l'extrême et presque totalement déformé, le sujet du dragon combattant le phénix, d'un dessin très dur et très net; ce tapis est d'un tissu sec, à motifs bleus et rouges sur fond jaune vif. M. Bode a fait un



Tapis archaïque (Musée Friedrich à Berlin).

rapprochement ingénieux, en retrouvant une peinture qui restitue ce tapis si particulier et par conséquent le date approximativement; c'est la fresque de Domenico di Bartolo, à l'hôpital de la Scala à Sienne, entre 1440 et 1444. Ce serait donc un tapis de la première moitié du xv[e] siècle.

Je considérerai pour ma part comme archaïque un type de tapis de laine dont je ne connais que quelques spécimens en fragments. (Collec-

tion Jeuniette, collection privée de Francfort, et musée des Arts décoratifs.) Le décor est formé de grands rinceaux très flexibles, terminés par des têtes de lions ou d'animaux fantastiques. Il y a là quelque chose d'analogue à ce que nous voyons sur certains cuivres incrustés, où les hampes des caractères d'inscriptions se fleurissent de têtes humaines, comme dans un jeu de jonchet.

Tout en faisant la part de l'interprétation que les anciens peintres Italiens faisaient des choses qui les inspiraient, il n'est pas douteux que les tapis qu'ils représentaient devaient être d'un dessin sommaire et fruste. D'où venaient-ils ? Sans doute des régions de l'Asie antérieure qui n'étaient pas trop éloignées de la mer. Ces grands tapis étaient trop lourds, et leur valeur marchande était trop minime pour justifier de coûteux et longs transports par terre. Marco Polo, en parlant de cette industrie en Asie Mineure, dans l'empire des Seldjouks, désigne les Arméniens et les Grecs comme les artisans de ces beaux tapis.

Ainsi que l'a proposé récemment M. Strygowski, il semble qu'on pourrait classer les tapis en trois grandes familles :

1° Les décors *géométriques,* qui dérivent des nomades de l'Asie centrale, plutôt des tribus turques que des Mongols.

2° Les décors à *figures,* qui se ressentent d'influences chinoises.

3° Les décors *floraux,* où se retrouve surtout la tradition perse-hellénistique.

M. Martin considère comme les plus anciens, les tapis de l'époque des Mongols (1258-1369). Il aurait pu noter que les scènes de combats d'animaux se retrouvent déjà sur la façade de Mschatta en Palestine. (Musée Friedrich à Berlin.)

Tapis à sujets de chasses ou de combats d'animaux. — Un groupe vraiment important, assez homogène, et qui marque pour l'industrie des tapis orientaux le point où s'est manifesté au plus haut degré le génie décoratif des artistes persans, est celui des tapis de chasses ou de combats d'animaux ; il nous a paru intéressant, pour bien démontrer la force persistante d'influences anciennes, de rapprocher un tissu de soie byzantin et un tapis persan du XVI[e] siècle, où ce même décor presque identique se répète. Ils sont parfois tissés de soie, de fils d'or et d'argent, le plus souvent de laines très fines et très brillantes mêlées de soies, et ces derniers ne sont pas les moins beaux par la puissance décorative. Ces tapis étaient œuvres infiniment estimées à l'époque où on les exécuta, car beaucoup

parvinrent en Europe comme cadeaux aux maisons régnantes. Le plus célèbre et l'un des plus beaux qui existent est le fameux tapis « de la

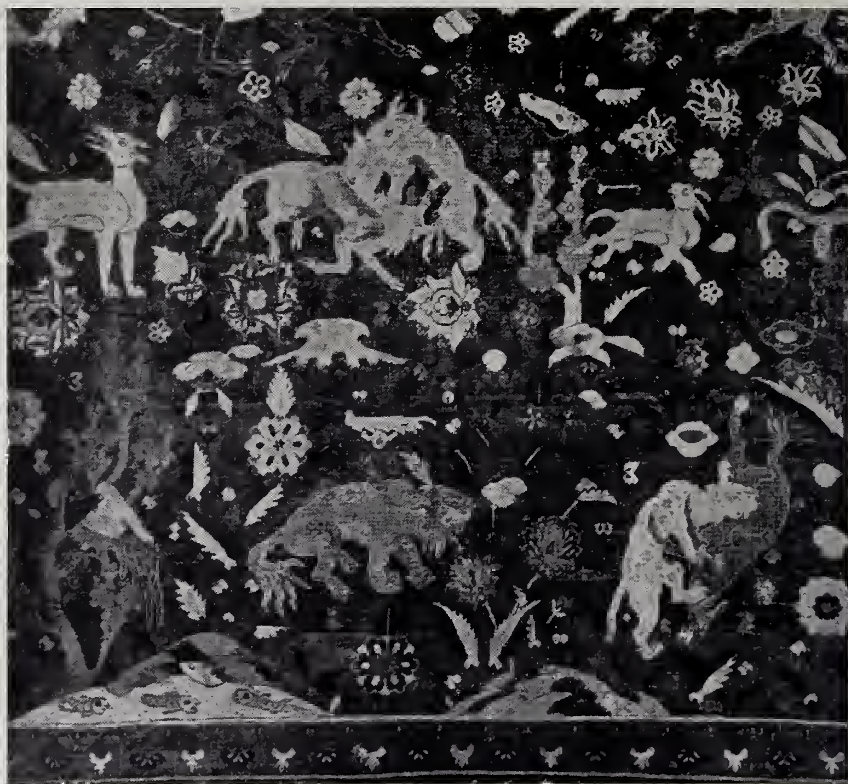


Tapis à sujets de chasse. Art persan, XVIe siècle (Maison Impériale d'Autriche).

chasse » qui appartient à la maison Impériale d'Autriche, et y est entré comme cadeau du Czar Pierre le Grand; il est conservé au château de Shönbrunn près de Vienne. Un grand médaillon central très fin s'enlève sur un champ entièrement couvert de chasseurs tirant de l'arc, ou de

cavaliers au galop chassant de l'épieu et de l'arc les antilopes, les sangliers, les bouquetins, dans les mouvements les plus variés. Une admirable bordure répète des groupes de deux génies ailés, au milieu de rinceaux fleuris, l'un assis recevant les hommages d'un autre demeuré debout.

Des tapis très analogues se trouvent chez le baron Maurice de Rothschild, au musée des Arts décoratifs (dons de M. Jules Maciet), et au



Tapis à combat d'animaux. Art persan, XVIe siècle (Collection de M. Aynard).

musée Friedrich de Berlin (dépôt du Dr Bode). Ce dernier est le type du grand tapis à médaillon central, se continuant de part et d'autre par un deuxième médaillon ovale, puis par un troisième en forme d'éventail; quelques détails particuliers s'y rencontrent : les rubans ondoyants (qui ne sont que le tchi chinois, nuage stylisé et éclair), les racines des arbres et des fleurs indiquées sous la forme d'un amas noueux avec prolongements, l'oiseau du décor chinois, le fonghoang. A citer encore les splendides tapis de ce genre au Kensington Museum, au Kunstgewerbe

Museum de Berlin, au musée du Commerce à Vienne, chez Madame la comtesse de Béarn.

Parfois ce type de tapis, tout en conservant des compositions décoratives du même genre, est plus riche encore, tout tissé de soies, de fils

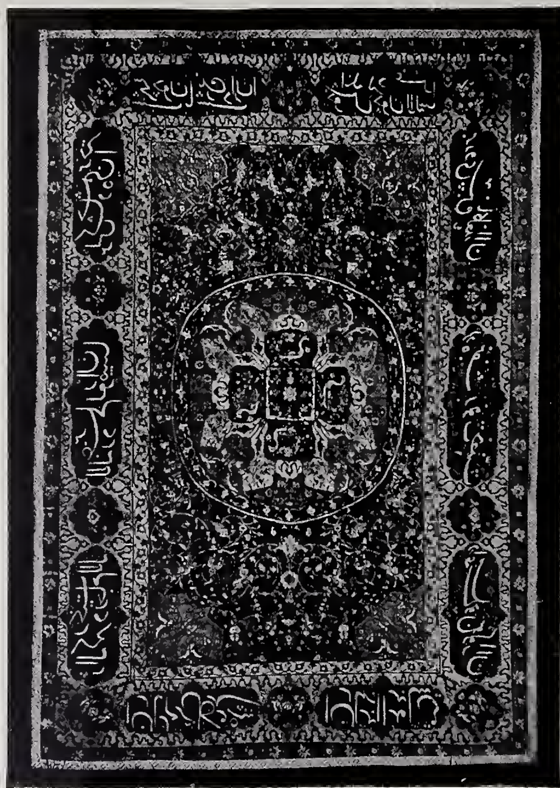


Tissu de soie sassanide ayant influencé les tisserands de tapis (Kuntsgewerbe Museum de Berlin).

d'or et d'argent. Tels sont les tapis du musée Steglitz à Saint-Pétersbourg, du musée Poldi Pezzoli à Milan, du musée des Arts décoratifs (ancienne collection Goupil), et ceux de la collection du baron Edmond de Rothschild.

Il se peut que les combats d'animaux prennent plus d'importance dans le décor de certains tapis de laine comme celui, si fin, de M. Sarre

à Berlin, sur lequel on voit, au milieu de rinceaux fleuris, des lions attaquer des onagres qu'ils renversent, ou dans le beau petit tapis que M. Peytel acquit de Hakky Bey, si grand de caractère, de dessin ; dans lequel on retrouve la même façon puissante et grandiose d'indiquer l'attitude du fauve, la détente d'un muscle ou l'attache d'une épaule, que dans les grandes frises des monuments assyriens du British Museum.



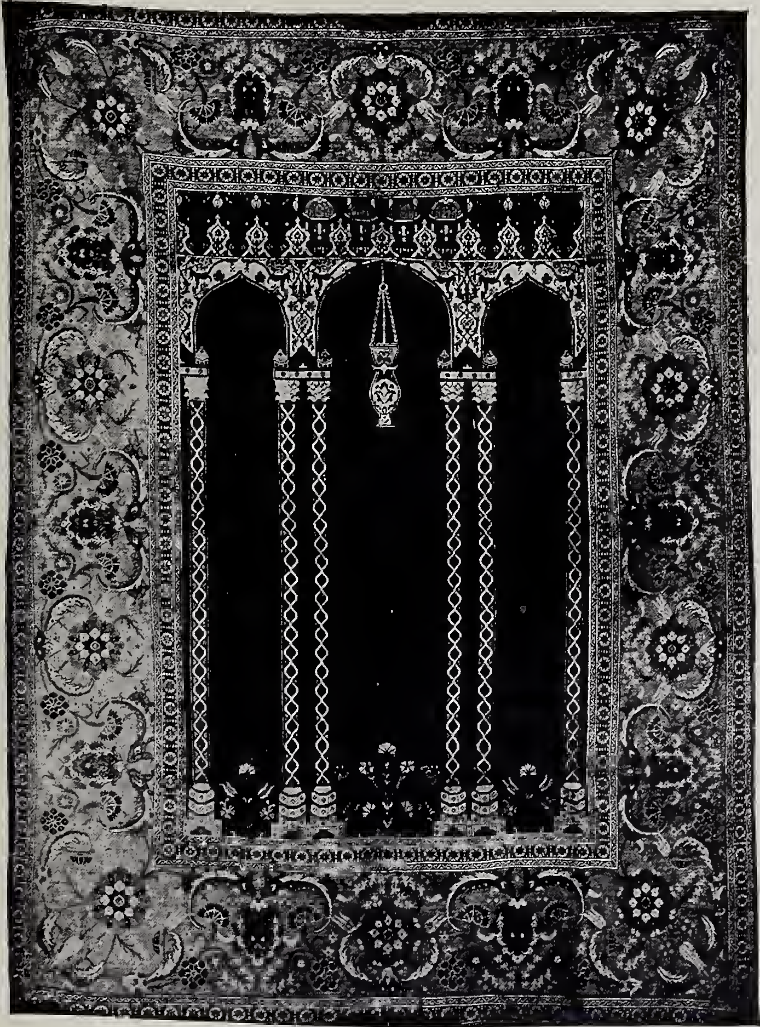
Tapis tissé de soie et d'or à inscription.
Art persan, fin du XVI[e] siècle (Musée des Arts Décoratifs).

Une petite série de tapis tout à fait à part, sûrement persans, offrent une technique très particulière, celle de la haute lisse, en point de tapisserie ; le plus beau de tous est celui que M. Doistau offrit au musée du Louvre, décoré d'animaux et de cavaliers.

Un tapis qu'on peut dire unique est celui du musée du Commerce à Vienne, décoré sans symétrie, comme une miniature ou une reliure de livre, avec fantaisie et liberté, d'arbustes fleuris et de buissons sur lesquels sont perchés des petits oiseaux ; sur le sol des grues, des faisans, des paons traités d'une façon assez réaliste, et non plus stylisée.

Tapis à grandes fleurs, lampes et vases. — Il est un autre groupe, nombreux et admirable, celui des tapis à grandes fleurs, à lampes de mosquées et à vases. Ici les types de fleurs extrêmement stylisés sont empruntés au lys, au soleil ; elles sont portées sur de longues tiges minces, qui parfois ont la raideur de montants de ferronnerie. Ce sont

aussi des bouquets de narcisses, de jacinthes, de tulipes émergeant de vases, ou bien des lampes de mosquées suspendues par leurs chaînettes (musée du Commerce à Vienne, Kunstgewerbe Museum de Berlin, musée



Tapis de Yordez, XIXe siècle (Collection de M. Doistau).

des Arts décoratifs de Paris, collection Sarre), mais aucun n'égale l'immense et extraordinaire tapis du Kensington Museum. Sur un fond bleu semé d'une riche décoration de rinceaux fleuris et de tiges fines, un grand médaillon central jaune pâle est entouré de seize cartouches verts,

rouges et crème. Des deux centraux pend une lampe de mosquée. Le grand intérêt réside dans un cartouche placé à l'une des extrémités du champ, qui porte une inscription en caractères noirs sur fond crémeux : « Je n'ai d'autre refuge dans le monde que ton seuil, ma tête n'a d'autre protection que ton porche, travail du serviteur en cet endroit béni ; Maksoud de Kachan en l'année 942. » Nous avons donc là un document unique sur l'art des tapis de Perse, daté de l'année 1535, c'est-à-dire la douzième année du règne de Shah Thamasp, tapis qui fut fait pour la mosquée des Séfévides d'Ardebil, d'où il sortit pour entrer au Kensington.

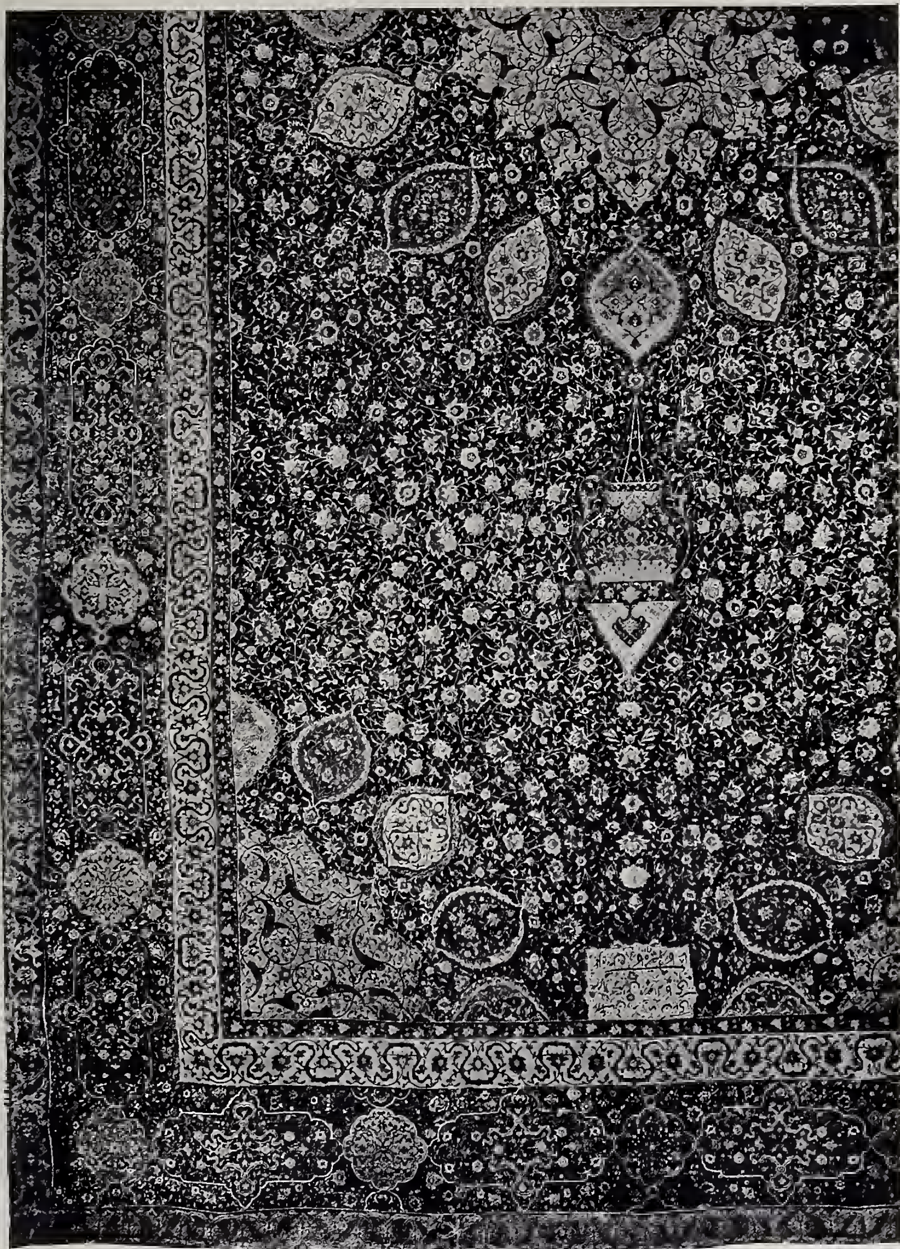
Un autre groupe, tout parallèle au précédent, est celui des *tapis à décor floral* flexible et souple, sans intervention d'aucun autre élément décoratif; les fleurs (pivoines) et les feuilles librement dessinées se trouvent réunies par de fines tiges flexibles, ou par les rubans, qui sont sans doute encore des tchi chinois. La date de ce groupe doit être postérieure à celle des tapis de chasse et de combats d'animaux, qui sont toujours d'un dessin bien plus noble et plus serré, et aussi d'un plus grand style, sans doute de la fin du XVIe et du commencement du XVIIe siècles.

Tapis à décor floral rigide. — Une série de tapis, à grands médaillons centraux, ont un décor floral extrêmement stylisé et d'une grande rigidité (Kunstgewerbe Museum de Berlin, collection Stroganoff); on en a trouvé un assez grand nombre de grande dimension surtout en Italie, en Espagne, en Portugal, en Tyrol, en Allemagne. On les rencontre dans des tableaux de Zurbaran, de Terburg, d'Holbein. La période de production en dut être durant une centaine d'années : XVIe et XVIIe siècles.

Tapis de décor rigide à ferronnerie. — Cette série, extrêmement nombreuse, est celle de ces tapis de laine de petite dimension, à divisions, à compartiments inflexibles, et dont le décor sans fantaisie est toujours d'une raideur géométrique, sortes de grandes fleurs extrêmement stylisées dressées sur des tiges qui se brisent en bras de ferronnerie.

Symétrie, stylisation excessive, raideur anguleuse, coloris net et tranché très vigoureux; — on les rencontre surtout dans les tableaux de l'École hollandaise du XVIIe siècle.

Tous ces tapis à base géométrique ne doivent pas être persans, mais bien plutôt d'Asie Mineure. Les armateurs Vénitiens qui faisaient l'importation avaient surtout des relations commerciales avec les côtes de la Méditerranée les plus proches et les plus accessibles. Ces tapis étaient de trop



Tapis à décor floral, daté (1535) d'Ardebil (Perse) (South Kensington Museum).

peu de valeur pour valoir les difficultés et les frais de transport d'un pays éloigné comme la Perse, barrée d'ailleurs de l'Europe par la domination des Turcs. La croyance à une origine caucasienne n'est guère plus valable, car la chute de Constantinople avait rendu l'accès de la mer Noire de plus en plus difficile aux chrétiens, si bien que les colonies génoises menacées durent s'en retirer; au contraire les relations avec les côtes de Syrie et d'Asie Mineure étaient toujours très suivies.

De même origine doivent être aussi de petits tapis de prières avec motifs d'architecture, arcatures et colonnettes, simulant sans doute la niche sainte, le mirhab, dont les plus anciens ne doivent dater que du XVII[e] siècle. Toute une catégorie, que les marchands dénomment Jordez, provient même peut-être des provinces de la Turquie d'Europe.

Tapis polonais. — Enfin un certain nombre de tapis sont dit *polonais*, désignation qui date de l'Exposition universelle de 1878, où quelques-uns (déposés depuis au musée de Cracovie) avaient été exposés par le prince Czartoryski, dont ils portaient les armes dans des médaillons centraux. On avait même cru voir dans les bordures la lettre M, marque de Mazarski, qui fabriqua à Sluck, au XVIII[e] siècle, toutes ces ceintures de soie lamées d'or et d'argent, de technique et de décor tout à fait persans. Le décor habituel de rinceaux et d'arabesques est floral, mais très interprété, très stylisé, plus rigide et plus froid que ce que nous connaissons du décor floral persan. Ces tapis sont d'une richesse de matière extraordinaire, toujours tissés en soies sur un fond d'or et d'argent. On les attribua à l'époque de Sobieski, roi de Pologne (1629-1696), soit qu'il les ait fait fabriquer en Pologne par des artisans orientaux, soit qu'il les ait rapportés dans les butins de ses expéditions dans le Caucase et la Tartarie. On n'y retrouve aucune filiation persane, et l'on n'en rencontre jamais dans les tableaux : ils étaient déjà à cette époque choses de haute valeur.

CHAPITRE XVII

LES TAPIS DE PIED EN FRANCE

Il semble bien que l'industrie des tapis de pied nous est venue, comme tant d'autres, de l'Orient, sans qu'il nous soit possible de connaître des spécimens extrêmement anciens de cette fabrication orientale, ainsi que nous venons de le voir.

Et il semble bien que ces tapissiers sarrasinois dont nous avons constaté la mention dans le livre des métiers d'Etienne Boileau, prévôt des marchands de Paris sous le règne de saint Louis, y fabriquaient des tapis de haute laine analogues à ceux de l'Orient, et en auraient recueilli les traditions laissées par ces Sarrasins qu'écrasa Charles Martel. C'était déjà l'avis de ce tapissier du XVII[e] siècle, Pierre Dupont, dans cette curieuse plaquette de 1632, *La stromatourgie*, dont Darcel écrivit la préface pour une nouvelle édition.

De cette industrie du tapis au haut moyen âge nous n'avons rien recueilli, si ce n'est les pièces du Trésor d'Halberstadt, étudiées ci-dessus, qu'on a prises longtemps pour des tapisseries, et qui indiquent assez qu'à cette époque ancienne les procédés étaient bien connus pour faire des tapis veloutés.

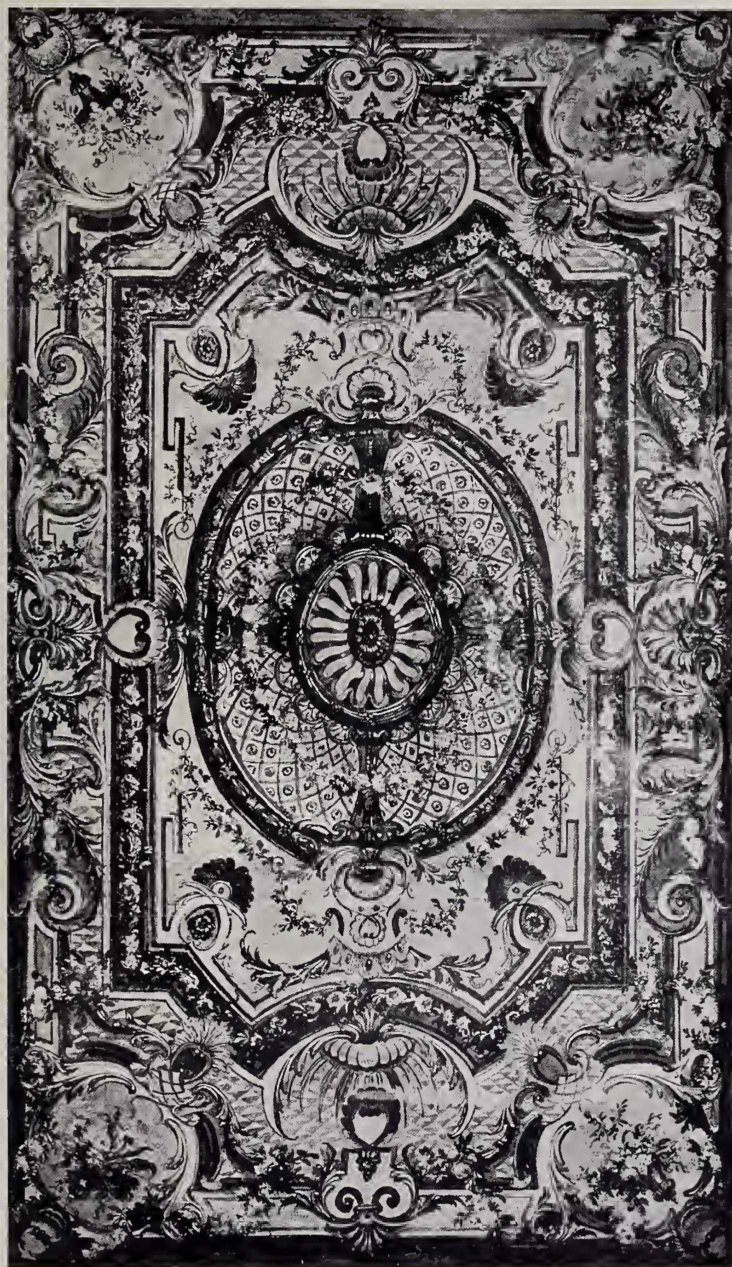
Manufacture de la Savonnerie. — Il est donc excessif d'attribuer à ce Pierre Dupont, fondateur de la manufacture de la Savonnerie, sous les auspices du roi Henri IV, l'honneur d'avoir sinon inventé, du moins réappliqué dans notre pays les traditions de cette fabrication. Ses innovations semblent avoir surtout consisté à substituer au dessin à-plat des orientaux, à leurs ornements géométriques ou à leurs représentations décoratives figurées, l'imitation du relief et la disposition en guirlandes, en bouquets et en mascarons, qui étaient alors les grands éléments de l'art

décoratif français. Quand il traitait les figures, il semble qu'il ne les ait guère déformées décorativement, ainsi que l'indiquerait un morceau conservé au musée des Gobelins, qu'on attribue à Pierre Dupont, et qui représente une *Allégorie de la mort de Louis XIII,* dans laquelle le Roi transmet le pouvoir à son fils Louis XIV, en présence de la reine Anne d'Autriche, vêtue en Minerve, du jeune duc d'Orléans, et de la Renommée.

En 1604, Dupont, jeune encore, présenta à Henri IV des travaux assez remarquables pour déterminer le Roi à lui donner un atelier et un logement au rez-de-chaussée de la grande galerie du Louvre, en attendant qu'il reçût l'autorisation d'établir en 1627 un atelier privilégié à Chaillot, dans des bâtiments d'abord destinés à une savonnerie, puis à un asile d'orphelins, avec obligation pour le maître tapissier d'enseigner son métier à ces enfants. Dupont avait alors pour associé Simon Lourdet, qui ne tarda pas à l'évincer pour rester seul maître de la Savonnerie, alors que Dupont végéta jusqu'à la fin de sa vie, dans son atelier du Louvre qu'il avait réintégré.

Simon Lourdet, par de nouvelles lettres patentes de 1643, obtenait avec le titre officiel d' « Entrepreneur de la manufacture royale des tapis de Turquie et du Levant », une prolongation de privilège pour dix-huit années. Les peintres chargés de fournir des modèles à l'atelier étaient Baptiste Monnoyer, Francart, de Blain de Fontenay, Le Moyne, Baudrin, Yvart.

Ce fut Philippe Lourdet, ayant succédé à son père, qui fit exécuter le célèbre tapis de la grande galerie du Louvre, dont Baudrin, Yvart et Francart avaient fourni les modèles peints. C'est une des œuvres les plus considérables en ce genre qu'on connaisse, car elle ne comprenait pas moins de 92 pièces de dessins variés, et les comptes des bâtiments nous révèlent que, de 1664 à 1683, il fut payé 250.591 livres pour cet énorme travail. Le décor était de grands rinceaux de feuilles d'acanthes combinés avec des fleurs et des moulures, encadrant soit des fonds diversement colorés, soit des médaillons, avec figures en camaïeu et paysages. La mort de Philippe Lourdet obligea sa veuve à se rapprocher de Louis Dupont, fils de l'ancien associé de son beau-père, et au sortir de la terrible crise que traversa la Royauté à la fin du XVIIe siècle, et qui frappa si rudement les manufactures royales, un regain d'activité reprit après 1711 et la Savonnerie trouva là quelques années de prospérité. Mais la situation redevint très vite précaire. La manufacture se



Dessin-modèle d'un tapis de la Savonnerie.

trouva pendant la Révolution dans la plus grande détresse, puis se releva un peu sous le Consulat, jusqu'au jour où elle fut définitivement réunie à celle des Gobelins.

BIBLIOGRAPHIE

Guiffrey (Jules). *Bibliographie critique*, Paris, La Tapisserie. Picard, 1904.

GÉNÉRALITÉS

Ronchaud (de). *La tapisserie dans l'Antiquité*, Paris, 1884.

Jubinal (Achille). *Les anciennes tapisseries historiées*, Paris, 1838. Album.

— *Recherches sur l'usage et l'origine des tapisseries à personnages*, Paris, 1840.

Guiffrey (J.), Muntz (Eug.) et Pinchart (A.). *Histoire générale de la tapisserie* : I. *Tapisseries françaises* ; II. *Tapisseries italiennes, allemandes, anglaises* ; III. *Tapisseries flamandes*, Paris, 1879-1884.

Muntz (Eug.). *La tapisserie* (Bibliothèque de l'enseignement des Beaux-Arts), Paris, 1881.

Guiffrey (Jules). *Histoire de la tapisserie*, Mame, Tours, 1886.

Havard (Henry). *La tapisserie*, Paris, Delagrave, 1890.

Thomson (W.-S.). *History of tapestry*, London, 1906.

PREMIÈRES TENTURES ALLEMANDES, ATELIERS DE PARIS ET D'ARRAS

Soil. *Tapisseries conservées à Quedlimburg, Halberstadt, etc.* (XXIIe Bulletin de la gilde de saint Thomas et saint Luc), Bruges, 1889.

Lessing (Julius). *Wandteppiche und decken des mittelalters in Deutschland*, Berlin, Wasmuth, 1900.

Marquet de Vasselot (J. Jean). *Trésor de Quedlimburg*, Gazette des Beaux-Arts, octobre 1898.

Godard Faultrier. *Tapisseries de la cathédrale d'Angers, de Saumur et de Nantilly*, Congrès archéologique de France à Saumur, 1862.

Joannis (de). *Les tapisseries de l'apocalypse de la cathédrale d'Angers*, Angers, 1863.

Barbier de Montault. *Les tapisseries du Sacre d'Angers*, Angers, 1863.

Farcy (Louis de). *Notices archéologiques sur les tentures et les tapisseries de la cathédrale d'Angers*, Angers, 1875.

— *Histoire et descriptions des tapisseries de la cathédrale d'Angers*, Revue de l'art chrétien, 1887-1888.

Giry (A.). *La tapisserie de l'apocalypse d'Angers*, L'Art, 1876.

Petit (M.). *Les apocalypses manuscrites du moyen âge et les tapisseries d'Angers*, Le Moyen âge, mars 1896.

Guiffrey (Jules). *Nicolas Battaille, tapissier parisien du XIVe siècle* (Mémoires de la Société de l'histoire de Paris, tome X), et Mémoires de la Société des antiquaires de France (XXXVIII).

— *Les origines de la tapisserie de haute et basse lisse*, Mémoires de la Société d'histoire de Paris, tome VIII.

— *Inventaire des tapisseries de Charles VI*, Bibliothèque de l'École des Chartes, 1887.

Delisle (L.) et Meyer (Paul). *Les manuscrits de l'apocalypse* (Société des anciens textes français), F. Didot, 1901.



Paravent en Tapis de la Savonnerie, XVIIIe siècle (Musée du Louvre).

Destrée. *Annales de la Société archéologique de Bruxelles*, tome XVII, 1903.

Van Drival. *Les tapisseries d'Arras*, Bulletin monumental, 1863, tome XXIX. Bulletin des antiquaires de France, 1863; Congrès des Sociétés savantes, 1864; Mémoires de l'Académie d'Arras, XXXVI; Revue de l'art chrétien, 1867; Revue des Sociétés savantes, 1876.

Boyer de Sainte-Suzanne. *Notes d'un curieux sur les tapisseries tissées de haute et de basse lisse*, 1879.

— *Les tapisseries d'Arras*, Bulletin monumental, 1879.

Dehaisne (chanoine). *Tapisserie de haute lisse à Arras* (Société des Beaux-Arts des départements, 1879, vol. III-IV).

Muntz (Eug.). *Les tapisseries d'Arras à la fin du XIVe siècle*, Courrier de l'art, 1886, et Archives des arts, p. 14.

Soil (Eug.). *Tapisseries du XVe siècle conservées à la cathédrale de Tournai*, Carré, Lille, 1883.

Destrée (J.). *Musées royaux du Parc du Cinquantenaire à Bruxelles.*

Pinchart. *Rapport sur la tapisserie de haute lisse*, Bulletin de l'Académie royale de Belgique, 1859, Archives des arts et sciences, 1860.

— *Notice sur Rogier van der Weyden et les tapisseries de Berne*, Bulletin de l'Académie de Belgique, XVII, 1864.

Kinkel. *Die Brüsseler Rathausbilder des R. van der Weyden und deren Kopien in den burgundischen Tapeten zu Bern*, Zurich, 1867, et *Mosaik zur Kunst geschichte*, Berlin, 1876.

Stanz. *Die burgunden Tapeten in Bern*, Berne, 1865.

Stammler (J.). *Die burgunder tapeten in historischen Museum zu Bern*, Berne, 1889.

— *Der paramentenschatz*, Berne, 1895.

— *Le trésor de la cathédrale* de Lausanne. Lausanne, 1902 (Mémoires de la Société d'histoire de la Suisse romande), tome V, 2e série.

Wauters. *Bulletin de l'Académie royale de Belgique*, 1864, 2e série, tome XVII.

Fons Melicocq (de la). *Tapisseries fournies à Valenciennes par les hauts lisseurs d'Audenarde* (Revue universelle des arts, 1862).

Marmottan. *La tapissserie du Tournoi de Valenciennes*, Journal des Arts, 16 novembre 1901.

Soil. *Documents relatifs à des tapissiers d'Audenarde*, Bruxelles, Paris.

Cauwenberghe (van). *Les anciennes tapisseries à Audenarde*, Annales de l'Académie d'archéologie de Belgique, XIII.

Prost (B.). *La tapisserie de Saint-Anatoile de Salins* (Gazette des Beaux-Arts, 1892).

Warburg. *Zeitschrift fur bildende Kunst*, 1906.

Houdoy (Jules). *Les tapisseries de haute lisse, la fabrication lilloise*, Paris, Lille, 1871.

— *Les tapisseries de la conquête du royaume de Thunes*, Lille, 1871.

Destrée (J.). *L'industrie de la tapisserie à Enghien*, Enghien, 1900.

— *Etude sur les tapisseries exposées à Paris en 1900*, Annales de la Société archéologique de Bruxelles en 1903.

— *Maître Philippe*, Bulletin des musées royaux, décembre 1902.

— *Les tapisseries françaises des musées royaux de Belgique*, Bulletin des musées royaux, 1904.

Wauters. *Les tapisseries bruxelloises*, Bruxelles, 1878.

— *Les tapisseries de Bruxelles et leurs marques*, L'Art, 1881.

Donnet. *Les tapisseries de Bruxelles, Enghien et Audenarde* (Annales de la Société d'archéologie de Bruxelles, 1894).

— *Documents*, Annales de la Société d'archéologie de Bruxelles, 1896-1898.

Dehaisne. *Documents inédits* (Bulletin des commissions royales d'art et d'archéologie, Bruxelles, 1882).

Pinchart. *Archives des arts*, 1860, 1863.

— *Notice sur les tapisseries*, Bulletin des Commissions d'art et d'archéologie, IV.

— *Histoire de la conquête de Tunis*, L'Art, 1875.

Wittert. *Les tapisseries de Liége à Madrid*, Liége, 1876.

Soil. *Notice sur les anciennes tapisseries de Tournai*, Congrès archéologique, Arras, 1880.

SOIL. *Les tapisseries de Tournai*, Tournai, 1892.
VOISIN. *Les anciennes tapisseries de Tournai*, Bulletin de la Société historique de Tournai, tome IX.
DINEUX. *Tapisseries des Flandres*. Archives littéraires du Nord de la France, 1re série, tome IV.
WAUTERS. *Jan van Room*, Gazette de Bruxelles, 21 septembre 1904.
THIÉRY. *Les tapisseries historiées signées Jan van Room*, 1907.
VALENCIA (Comte de). *Tapices de la Coroña de España*, 2 albums, Menet Hauser, Madrid, 1903.
MARQUET DE VASSELOT (JEAN). *La Collection Martin Le Roy*, tome IV.
BERTAUX (EMILE). *Les tapisseries de Saragosse*, Gazette des Beaux-Arts, mars 1909.

TAPISSERIES ITALIENNES

MUNTZ (EUG.). Les tapisseries italiennes dans *Histoire générale de la tapisserie* (cité).
— *Bulletin de l'Union centrale*, 1876.
— *Chronique des arts*, 1876, p. 369, 214, 229.
— *Chronique des arts*, 1877, p. 112, 139.
— *Chronique des arts*, 1875, p. 341, 348, 356, 363.
— *Chronique des arts*, 1879, p. 161. 217.
— *Courrier de l'art*, 1883, tome III.
— *Archives des arts*, 1890, p. 45.
— *Revue critique d'histoire et de littérature*, 1875.
— *Gazette des Beaux-Arts*, 1876, p. 173.
— *Chronique des arts*, p. 385-386, 1877.
— *Chronique des arts*, 1879, p. 328.
— *Courrier de l'art*, tome II, 1882.
— *Courrier de l'art et Archives des arts*, 1890.
CAMPORI (marquis). *L'arazzeria Estense* Modène, 1876.
CONTI. *Ricerche storiche sull'arte degli arazzi in Firenze*, 1875.
GERSPACH. *Les manufactures d'art des Médicis*, Magasin pittoresque, 1901.
BRAGHIROLLI. *Sulle manifatture di arazzi in Mantova*, 1879.
GENTILI (PIETRO). *Sulla manifattura degli arazzi*, Rome, 1874.
DARCEL. *Chronique des arts*, 1875.
BARBIER DE MONTAULT. *Mémoires de l'Académie des sciences d'Arras*, 1878, X.
LEROI (PAUL). *La fabrique de Turin*, L'art, 1875.
URBAIN DE GHELTOF. *Degli arazzi in Venezia*, Venise, 1878.
RIVOLI (duc de). *Les triomphes en tapisseries*, Chronique des arts, 1886 à 1890.
ASTIER (D.). *Fabrique royale de la tapisserie de Naples*, Paris, Champion, 1906.

TAPISSERIES ALLEMANDES

MUNTZ (EUG.) *Les tapisseries allemandes*, L'Art, juin 1882.
WAUTERS. *Art ancien à l'Exposition nationale belge*, 1880.
FALKE (OTTO VON). *Illustrierte geschichte des Kunsgewerbes*, tome I. Berlin, 1906.
FORRER. *Das Odilienberg Seine Vorges christlichen Denkmaler*, Strassburg, 1899.
HEYNE (MORITZ). *Kunst im hause*, Bâle, 1880.

TAPISSERIES FRANÇAISES

GUIFFREY (J.). *Revue de l'art ancien et moderne*, 1898.
— *Bulletin du Comité des travaux historiques*, 1888.
PERATHON (CYPRIEN). *Essai de catalogue descriptif des anciennes tapisseries de Felletin et d'Aubusson*, Limoges, 1894.

Perathon (Cyprien). *Iconographie des tapisseries d'Aubusson*, Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des départements, 1899.

Jacotto (abbé). *Musée des familles*, 1868, 1869.

Chabeuf (H.). *Revue de l'art chrétien*, 1900.

Loriquet. *Les tapisseries de la cathédrale de Reims*, 1872-1876.

Guiffrey (Jean). *La guerre de Troie*, Revue de l'art ancien et moderne, 1899.

Le Breton. *Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des départements*, avril 1898.

Bossebœuf (abbé). *Une manufacture de tapisseries à Tours*.

— *Mémoires de la Société archéologique de Touraine*, XIII-XIV.

Grandmaison. *La tapisserie à Tours en 1520* (Société des Beaux-Arts des départements, 1888).

— *Les arts en Touraine*.

Guiffrey (Jules). *Les manufactures parisiennes de tapisseries au XVIIe siècle* (Mémoires de la Société de l'histoire de Paris, tome XIX, 1892.

Dimier. *Le Primatice*, Paris, Leroux 1902.

Guichard et Darcel (A.). *Les tapisseries décoratives du garde-meuble national*, Paris, Baudry, 1881.

Williamson (E.). *Catalogue illustré des tapisseries du garde-meuble exposées au Palais de l'Industrie en 1885*, Paris, 1886.

Dilke (Lady). *French furniture and decoration in the XVIII*e S., London, 1901.

Astier (d'). *La belle tapisserie du Roy et les tentures de Scipion l'africain*, Paris, Champion, 1907.

Guillaumot (C.-A.). *Notice sur l'origine et les travaux de la manufacture impériale des Gobelins, suivie du catalogue des tapisseries qui décorent l'appartement et la galerie de l'Exposition*, Paris, an VIII et an XII, in-8°.

— *Notice sur l'origine et les travaux de la manufacture royale des tapisseries des Gobelins et des tapis de la Savonnerie. Catalogue des tapisseries et des tapis exposés*. Paris, in-18, éditions diverses en 1838, 1844, 1846 et 1847.

Lacordaire (A.). *Notice sur l'origine et les travaux des manufactures de tapisseries et des tapis réunies aux Gobelins et catalogue des tapisseries qui y sont exposées*, Paris, in-8°, 1852, 1853, 1855 (et six autres éditions jusqu'en 1869). Cet ouvrage est le premier travail vraiment scientifique, composé sur des documents authentiques, concernant les origines et l'histoire des Gobelins.

Turgan. *Les grandes usines de France : Les Gobelins*, in-8°, 1860, planches. Nouvelle édition en 1897 sous le titre : *La manufacture nationale des Gobelins*.

Darcel (A.). *Notice historique sur les manufactures nationales de tapisseries des Gobelins et de la Savonnerie. Catalogue des tapisseries exposées et de celles qui ont été brûlées dans l'incendie du 25 mai 1871*. Paris, 1872, in-8°.

Darcel. *Manufacture nationale des Gobelins. Catalogue des tapisseries exposées dans les galeries le 15 juin 1878*. Paris, in-12, 1878, 1881, 1883, 1884, 1885.

Boyer de Sainte-Suzanne. *Les tapisseries françaises. Notes d'un curieux*. Paris, Rouveyre, 1879, pet. in-4°. [La manufacture des Gobelins va de la page 162 à la page 286].

Curmer. *Notice sur Neilson*, Paris, 1878.

Gerspach. *Revue des arts décoratifs*, tome I.

Havard (H.) et Vachon (Marius). *Les manufactures nationales : les Gobelins, la Savonnerie, Sèvres, Beauvais*, P.-G. Decaux, 1889, gr. in-8°, planches.

Gerspach. *La manufacture des Gobelins*, Paris, 1892, in-8°, planches.

— *Répertoire détaillé des tapisseries des Gobelins exécutées de 1662 à 1892. Histoire, commentaires, marques*, Paris, 1893, in-8°.

Darcel et Guiffrey. *Histoire et description de la manufacture des Gobelins*, Paris, Plon, 1905, gr. in-8°. Extrait de l'*Inventaire des richesses d'art de la France*, contenant le catalogue détaillé des tapisseries, étoffes et dessins conservés dans les magasins des Gobelins.

Vaucaire (Maurice). *Tapisseries des Gobelins sur les cartons de Boucher*, Les Arts, octobre 1903.

Fenaille (Maurice). *État général des tapisseries de la manufacture des Gobelins depuis son origine jusqu'à nos jours (1600-1900)*, Paris, Hachette, 1903 et années suivantes, 5 vol. in-fol. avec 300 héliogravures hors texte et nombreuses planches dans le texte. Trois volumes sont publiés.

Guiffrey (Jules). *Les Gobelins et Beauvais*, Paris, Laurens, 1907.

Bottiger (J.). *La collection des tapisseries de l'Etat suédois*, 4 vol., Stockholm, 1895-1898.

Dubos. *Notice historique sur la manufacture royale des tapisseries de Beauvais*, Beauvais, 1834, in-8°.

Boyer de Sainte-Suzanne. *L'atelier de tapisseries de Beauvais*, Monaco, 1876, in-8° (tire à 75 ex.). Voy. aussi plus haut le livre de MM. Havard et Vachon sur les manufactures nationales, qui renferme l'histoire la plus complète qu'on ait donnée jusqu'ici de l'atelier de Beauvais.

Bousson (Ernest). *La manufacture nationale de tapisserie de Beauvais. Son fonctionnement actuel et son rôle artistique*. Beauvais, 1902 et 1905 (2e éd.), in-8°, 22 p., 3 planches.

Vaucaire (Maurice). *Tapisseries de Beauvais sur les cartons de Boucher*, Les Arts, août 1902 et juin 1903.

Badin (Jules). *La manufacture de tapisseries de Beauvais*, 1 vol., Paris, Société de propagation des livres d'art, 1909.

TAPIS

Lessing (Julius). *Altorientalische Teppichmuster*, Wasmuth, Berlin, 1877.

— *Modèles de tapis orientaux d'après les tableaux*, Paris, F. Didot, 1879.

Karabacek. *Die persische nadelmalerei Susandschird*, Leipzig, 1881.

Riegl (Aloïs). *Altorientalische Teppiche*, Vienne, 1895.

Robinson (Vincent). *Eastern Carpets*, 12 early Examples, London, 1882.

Teppich erzengung im Orient, Herausgegeben von KK. Osterr. Han dels Museum, Vienne, 1895.

Les tapis d'Orient, Album en 3 langues, publié par le Musée Commercial autrichien à l'occasion de l'Exposition de Vienne, Vienne, 1893-1896.

Gulkenkian. *La fabrication des tapis en Orient*, Revue archéologique, 1891.

Griggs. *Asiatic carpets designs*, 6 livraisons. Quaritch, Londres.

Mumford. *Oriental ruggs*, Londres, 1901.

— *On oriental Carpets*, Burlington Magazine, 1903.

Bode (Dr). *Vorderasiatische Knupfteppiche*. Seemann, Leipzig.

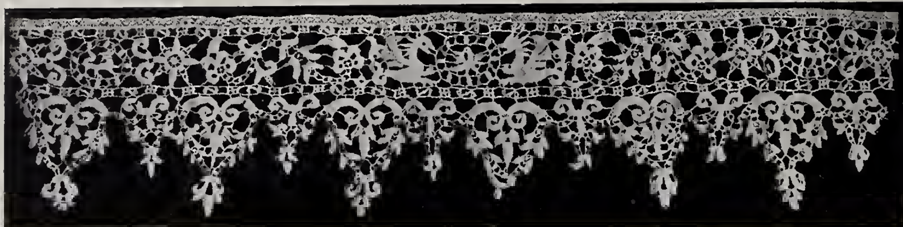
— *Altpersische Knupfteppiche Grote*, Berlin, 1904.

Scala (Von). *Altorientalische Teppiche*, Leipzig, 1906.

Martin (F.-R.). *History of oriental Carpets, before 1800*, 3 albums. Quaritch, London, 1906.

Sarre (F.). *Mittelalterliche Knupfteppiche Kleinasiatischer und spanischer der Kunft* (Kunst und Kunsthandwerk, Vienne, 1907, X.)

Migeon (Gaston). *Manuel d'art musulman*. Les arts industriels, H. Picard, Paris, 1907.



Point de Venise, fin XVIe siècle (Collection de Mme Jean Marquet de Vasselot).

QUATRIÈME PARTIE

LA DENTELLE

CONSIDÉRATIONS GÉNÉRALES

La dentelle à l'aiguille. — L'origine en Italie, à Venise. — La dentelle au fuseau.

La dentelle est un tissu à fond clair, entièrement constitué par le travail de la dentellière. Il n'y a que deux genres de dentelles : la *dentelle à l'aiguille* et la *dentelle aux fuseaux*. Ce n'est qu'au XVIIIe siècle, que le mot « dentelle » se généralisa : jusqu'alors on s'était servi du terme « *passement* » qui, aujourd'hui, n'est plus du tout employé. Et sous ce nom, on comprenait tout ce qui était « broderie à fond clair ». D'ailleurs, de tout temps, on fabriqua ce tissu à fond clair, même aux époques les plus anciennes du temps des Pharaons.

Toutefois ces « passements » n'étaient pas, à proprement parler, ce que nous appelons aujourd'hui « dentelle ». C'était des broderies ajourées demandant, pour être exécutées, un support initial. Il y en avait de trois sortes : la broderie à *points coupés*, c'est-à-dire que pour varier les broderies pleines en fil de lin sur toile, et obtenir des effets par opposition des *mats* et des jours, on coupait la toile dans certains espaces réservés entre les motifs brodés; ces à-jours d'abord peu fréquents, le devinrent de plus en plus, quand on vit l'excellent parti qu'on en pouvait tirer. On broda aussi « *à fils tirés* » c'est-à-dire en retirant de la toile

certains fils, et en ne conservant que ceux qui devaient relier et soutenir les différentes parties du dessin brodé; — on broda aussi sur une toile claire, « *un quintin* » du nom de la petite cité bretonne où ce travail se faisait. Puis on élargit de plus en plus les mailles de ces toiles claires, jusqu'à en faire un vrai filet. C'est ce qu'on appelle le « *lacis* » : on remplissait ensuite certaines mailles, suivant le décor qu'on devait exécuter, au point de reprise ou de marque, et l'on obtenait le « *filet brodé* ».

Tous les documents antérieurs à la deuxième moitié du XVIe siècle, livres de patrons, gravures, portraits et miniatures, nous prouvent que, seules alors, ces broderies claires étaient connues. Le moyen de diffusion qui, jusque-là avait été employé, devenait insuffisant. Les répétitions faites à la plume sur parchemin, ou échantillonnées à l'aiguille sur des morceaux de toile, ne pouvaient se répéter à l'infini. L'invention de la gravure allait être d'un grand secours aux brodeurs.

L'idée de reproduire le dessin de broderies à fond clair, semble avoir été d'abord exploitée par Pierre Quinty, de Cologne, qui fit paraître en 1527 son « livre nouveau, subtil, touchant l'art et science tant de brouderie, fronssure, tapisseries, comme autres métiers qu'on fait à l'aiguille ». Il ne contenait que des dessins de broderies, et pas de dentelles.

Mais, à mesure que de nouveaux livres de patrons apparaissent en France, en Italie et ailleurs, on voit la transition de la broderie en clair à la dentelle se faire peu à peu, son apparition n'étant pas antérieure au milieu du XVIe siècle. On voit apparaître des « bordures à dents » plus ou moins hardiment découpées, indépendantes du support initial : nous avons ainsi le « passement dentelé » (et c'est peut-être là l'origine du terme de *dentelle*) dans lequel le travail se fait en quelque sorte en l'air, sans avoir recours au support de toile ou de lacis.

Une mode nouvelle, venue d'Italie, celle des cols en toile tuyautée, qu'on appelait « fraise », motiva l'emploi considérable des dentelles pour les border. En même temps apparaissaient les entre-deux dans les robes et dans les pourpoints.

Les premiers livres de patrons où se rencontrent les dessins de ce genre sont italiens, notamment : Opera nuova che inviqua alle donne a cuscire, par Tagliente (G. A.), Venise 1527.

Puis, à la même époque, les livres de modèles de Vavassore, et celui de Francisque Pélegrin, qui obtient un privilège de François Ier et vient se faire imprimer en France. Mais il est bon d'affirmer une fois de plus,

après Séguin, que tous ces modèles sont de broderie, ou de pourtraicture, c'est-à-dire de décoration assez généralisée.

Plus tard un certain Frédéric Vinciolo, que Catherine de Médicis avait fait venir d'Italie pour faire ses fraises ou collerettes godronnées, devait réunir ses dessins et patrons dans un recueil qui est le plus complet qui soit connu, et qui porte la date de 1587.

Ainsi, les premiers livres de patrons étaient bien sortis de Venise, qui semble avoir été la source première de ce travail délicat, et qui, pendant longtemps, demeura le principal centre de production. C'est aussi dans l'œuvre d'un maître de Venise que nous voyons apparaître pour la première fois, la dentelle, dans un portrait de femme de Carpacio, peint dans les premières années du xvie siècle, et qui se trouve au musée de l'Académie, à Venise. Il semble donc bien avéré que ce furent les Italiens les inventeurs du point à l'aiguille, dont ils avaient trouvé les éléments constitutifs dans les broderies orientales, et que c'est à l'art du brodeur qu'ils avaient emprunté le point de boutonnière, ou point noué.

C'est une étude attachante de suivre le développement de cet art de la dentelle, d'après les costumes, depuis le xvie siècle jusqu'à nos jours [1]. Il est intéressant alors de constater que ce n'est pas le costume de la femme, mais le costume de l'homme qui détermina le grand mouvement artistique de la dentelle. C'est en effet les costumes de cour des seigneurs, les aubes et les rochets des prélats, qui nécessitèrent alors l'emploi considérable des dentelles. Sous Henri IV et Louis XIII on fit même de la dentelle un usage qui tourna presque à l'abus. Il y eut alors des Édits royaux restrictifs.

Dans l'ameublement, on se servit aussi de la dentelle pour orner les rideaux de lits, les courtines, les baldaquins, on en mit même dans la garniture des carrosses.

Dès la fin du règne de Louis XIII, la dentelle était devenue un procédé franchement séparé de la broderie. Partout des centres actifs de production s'organisaient, pour cette industrie nouvelle. D'ailleurs le jeune roi de France allait en déterminer le développement d'une extraordinaire façon, et sous son règne vont apparaître tous les procédés de dentelle dont la fortune fut si grande jusqu'à nos jours. Le point de

[1] Consulter G. Duplessis dans une série d'études. Indications sommaires sur les documents utiles aux artistes industriels dans le département des Estampes de la Bibliothèque Nationale. *Revue des Arts décoratifs*. Février et mars 1887 (pour la dentelle).

Venise, que seul jusqu'alors nous avions rencontré, se transforme, et l'on vit de nouveaux centres de production, à Alençon, à Argentan, à Bruxelles, et en Angleterre.

Amené à étudier les dentelles dont l'Union des Arts décoratifs fit une admirable exposition en 1906, M. L. Deshairs fit un certain nombre de judicieuses observations à ce sujet : que si les dentelles portent le plus souvent des noms de pays ou de villes, il n'en faut pas toujours conclure qu'elles y ont été sûrement fabriquées (la Valenciennes, au XVIIIe siècle, était du travail des femmes d'Ypres; le point d'Angleterre était fabriqué en Flandre ; on faisait du point de Venise en France, et du point de France en Italie), — que dans des dentelles de même origine les caractères ont varié d'âge en âge, — qu'on ne saurait prendre comme criterium absolu de datation l'aspect du fond et le caractère du dessin, — et que par conséquent l'étude de la dentelle est une science infiniment complexe et relative.



Guipure de Venise, XVIe siècle (Musée des Arts Décoratifs. Don de Mme la marquise Arconati).

CHAPITRE PREMIER

LA DENTELLE A L'AIGUILLE

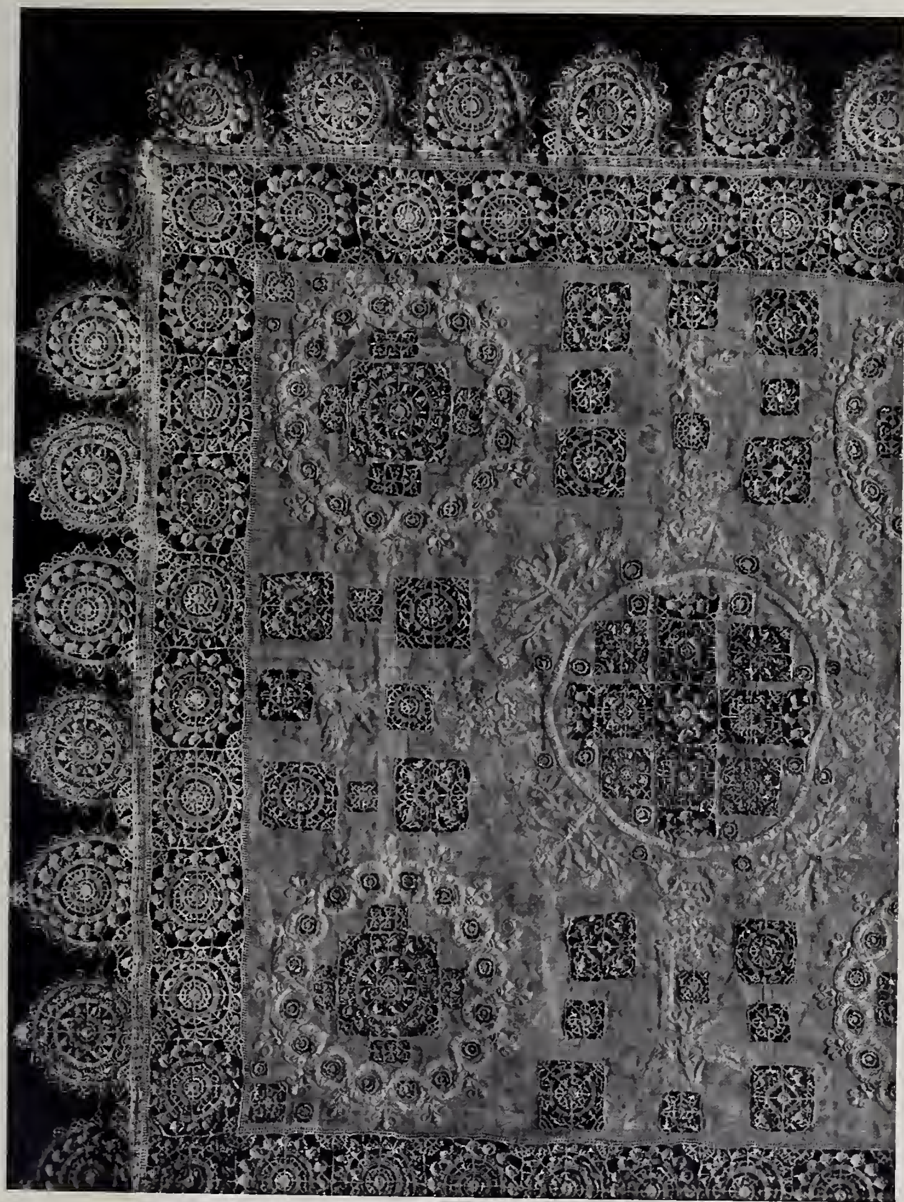
Point de Venise. — Point de France. — Ateliers d'Alençon et d'Argentan.
Point de Bruxelles. — Point d'Angleterre.

Point de Venise. — Les plus vieux points rappellent les anciennes compositions imaginées pour les points coupés, fils tirés, et filets brodés. En général ce sont des ornements géométriques, des carrés, des triangles, des rosaces, des polygones étoilés, faits par bandes reliées entre elles après coup. Jusqu'à la fin du XVIe siècle, le dessin est traité sans relief, c'est le Venise plat.

Puis, peu à peu, le décor à ramages a succédé au décor géométrique; les beaux points à rinceaux grêles et plats, à animaux, à personnages et à feuillages gothiques, rappelant le décor oriental, sont de cette époque. L'origine en peut être cherchée du côté des îles grecques et de Raguse, qui s'était alors posée en rivale de Venise.

Au commencement du XVIIe siècle et surtout après 1640, la composition, dans les points de Venise, se ressent de l'évolution générale de l'art.

Des rinceaux puissants, rappelant les pentures de ferronnerie, qui s'enlacent et se pénètrent, portent des ramages à flores robustes mais con-



Cliché Alinari.

Dentelle en point de Venise, XVI[e] siècle (Musée de Cluny).

ventionnelles, festonnés et rebordés en fermes reliefs. C'est une dentelle chargée de broderies, d'un effet somptueux et lourd.

Venise avait alors accaparé la production et le commerce de toutes les plus belles dentelles à l'aiguille, et le chiffre d'affaires qu'elle faisait alors pour la cour de France, centre de toutes les élégances, était énorme. Mais dès le XVIII[e] siècle, Venise imitait la France, et produisait ces dentelles d'une fantaisie si délicate qu'on appelait les *points de roses*. Elle adoptait aussi le réseau, qu'on appela *point de Burano*.

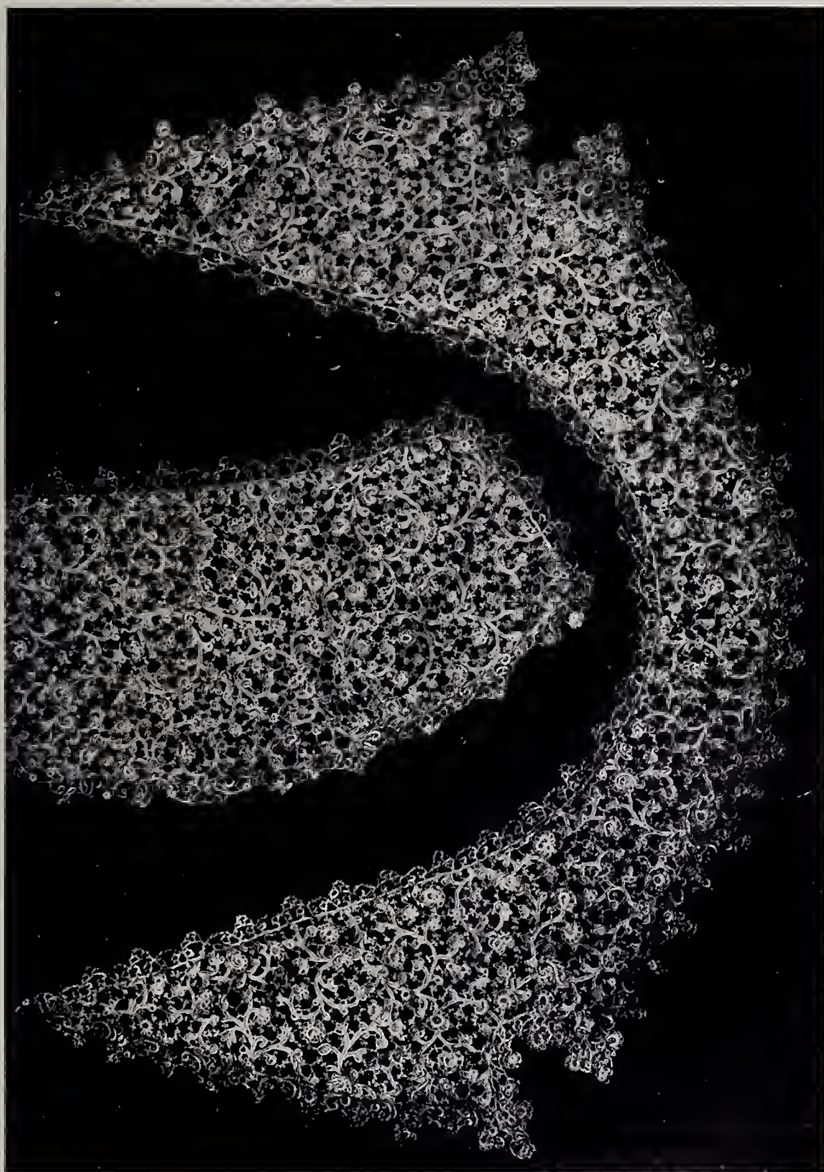


Point de Venise à l'aiguille, milieu du XVII[e] siècle (Collection de M[me] Doistau).

Point de France. Ateliers d'Alençon, d'Argentan. — C'est alors que le jeune souverain de France, Louis XIV, prenant conseil de son ministre Colbert, entreprend de doter le royaume de la belle industrie qui faisait la richesse de Venise. D'ailleurs on travaillait déjà la dentelle en France, et certaines villes s'y étaient même fait une réputation d'habileté. Colbert s'informa d'abord quelles étaient les villes les mieux préparées par leur industrie locale au développement de cette fabrication, et il les choisit pour y fonder les manufactures privilégiées.

M[gr] de Bouzy, archevêque de Béziers, était alors ambassadeur à Venise; Colbert le consulta, il apprit ainsi que, dans tous les couvents et les familles, on se livrait à ce travail. L'ambassadeur proposa même quelques ouvrières, les meilleures, qui pourraient fort bien faire l'éduca-

tion de celles de France. Ces dernières, d'ailleurs, ne tardèrent pas à être bientôt aussi habiles que leurs professeurs.



Cliché Alinari.

Col en point de Venise, XVIe siècle (Musée de Cluny).

Ainsi, le 5 août 1665, Colbert accordait un privilège exclusif de dix ans, et une gratification considérable à une compagnie, dont le premier

soin, pour établir ses manufactures, fut de choisir les villes où l'on fabriquait déjà des dentelles, soit à l'aiguille, soit aux fuseaux. Les premiers centres furent donc : Aurillac, Sedan, Reims, Le Quesnoy, Alençon, Arras, Loudun, et tous les produits durent porter le nom de « Point de France ». On ne s'était d'ailleurs pas contenté de faire appel aux ouvrières de Venise ; pour pratiquer à peu près tous les points connus, on fit venir des ouvrières d'un peu partout. Voltaire dit quelque part, qu'il en vint 30 de Venise, et 200 de la Flandre.

Nulle part la tentative ne donna de plus brillants résultats qu'à *Alençon,* où les mains étaient déjà très expérimentées. Aussi Colbert résolut-il d'y installer une manufacture spéciale, dont la direction fut confiée à J. Provost et à sa femme, en 1665.

Il est certain qu'entouré d'artistes qui fournissaient des dessins pour tout ce qu'on entreprenait à la cour, Louis XIV ne dut pas s'attarder à faire copier servilement les premiers modèles apportés par les ouvrières de Venise. L'atelier des Gobelins, où travaillait une pléiade de dessinateurs pour tapisseries, costumes et décorations de fêtes, dut certainement fournir des dessins pour les manufactures de dentelles. Il est même probable que, par un naturel choc en retour, les transformations que l'on peut constater dans les dessins de dentelles de Venise de cette époque furent provoquées par les travaux que l'on faisait alors en France, car il est assez curieux qu'on ne pourrait les constater dans aucun des livres vénitiens de patrons, qui ont été conservés de cette époque.

A la noblesse du style vénitien, Mme de la Perrière, à Alençon, avait su allier le bon goût français, en allégeant les formes un peu lourdes de l'Italie par une grande variété de détails délicats pratiqués avec ingéniosité. On prend à Alençon l'habitude de préciser la forme des contours en les festonnant sur un crin, voire même sur un cheveu, pour les pièces les plus précieuses. C'est ce qui leur donna une netteté supérieure à toute autre.

De plus, de grands artistes, comme Bérain et Le Brun, donnaient à la nouvelle fabrication une allure bien française. Il est aisé de constater ce qu'étaient ces premiers points de France sur les portraits peints postérieurs à 1665. Les motifs sont d'inspiration absolument française, et bien souvent les attributs du Roi-Soleil y interviennent.

Il s'est donc fabriqué à la fin du XVIIe siècle le même genre de dentelles à Venise et en France. Les différences s'y marquent seulement par les caractères du dessin. Ils restent bien italiens à Venise, avec des rinceaux gracieux et à fleurs épanouies, traités un peu à l'orientale,

avec un certain abandon. En France l'ornementation est plus pondérée, plus précise, plus arrêtée, puisant dans une architecture idéale une



Point de France à l'aiguille. Époque Louis XIV (Musée des Arts Décoratifs).
(Don de Mme L. Normant.)

logique et un équilibre inconnus à l'Italie. Les compositions, pleines de clarté et de mesure, présentent des éléments symétriques que rompent de

gracieux motifs pittoresques. Mais le procédé de fabrication est toujours bien vénitien, en ce sens que les détails floraux s'y brodent reliés par des brides plus ou moins picotées. La tendance d'Alençon sera peu à peu de remplacer ces brides, qui chevauchent avec une irrégularité capricieuse, en les maintenant par un réseau à grandes mailles hexagonales régulières ornées de picots.

Jamais peut-être les dentelles n'eurent en France une plus grande vogue que sous Louis XIV. On les portait non seulement dans les costumes de ville et de fêtes, mais même aux armées : et ne savons-nous pas que dans une bataille, il y eut une trêve entre les ennemis, pour remettre les dentelles en ordre ? On les portait au col, tuyautées ou plates, et à la fin du règne de Louis XIV, en cravates largement nouées. Outre les cols et les manchettes pour les deux sexes, les femmes avaient des tabliers luxueux, même en cérémonie, comme on le voit encore en Hongrie. On portait aussi la dentelle dans les coiffures, qui ainsi vous grandissait, comme Mme de Fontange la mit à la mode. A l'église on en faisait des aubes et des voiles de calices.

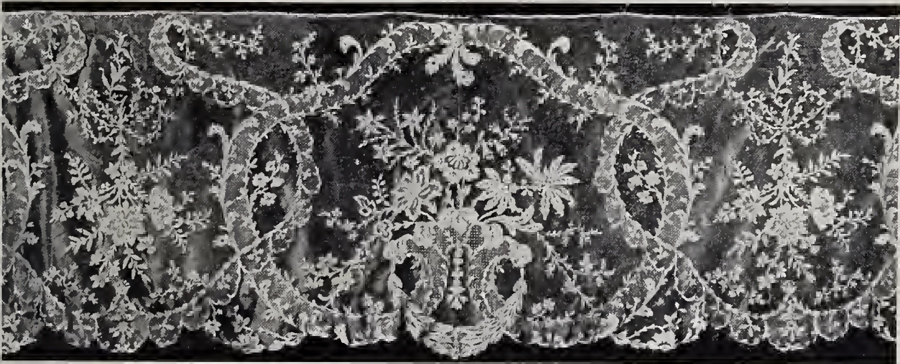
Sous la Régence et avec le style rococo, la dentelle a toujours une grande importance. Les canons que portaient les hommes à la cour de Louis XIV ont disparu. Restent les jabots et cravates, et les manchettes. La femme porte plus de dentelles qu'elle n'en portait sous le règne de Louis XIV, tours de cou, tours de gorge, manchettes longues. L'époque du rococo fut le meilleur moment de la dentelle en France. Elle est encore très fine sous Louis XVI, très mince, avec des branches délicates, et des motifs distribués avec goût.

En résumé, sous Louis XIV, le dessin, d'abord imité de Venise, évolue vers les compositions de Bérain. Au commencement du XVIIIe siècle, les motifs plus près de la nature, les fleurs et les branchages très fournis, sans solution de continuité, sont très caractéristiques, avec les guirlandes et les festons encadrés d'un fin réseau, et rehaussés d'à-jours variés. Sous Louis XVI, se généralisent l'ordonnance à semis avec de petits motifs, les fleurettes, les accessoires lyriques et champêtres, les bouquets, avec une bordure découpée. Sous le Directoire, la mode corrigea un peu ces dispositions à semis. D'une façon générale, les détails principaux sont toujours cernés de ces festonnages sur crin qui précisent si nettement les contours.

Alençon, parmi les ateliers français, tint toujours la première place, suivi de près par Argentan et Sedan. Argentan exécutait des travaux

du même genre, et ses ateliers eurent la spécialité des objets de grande dimension. Mais toute cette industrie normande était déjà bien déchue à l'époque de l'Empire.

Point de Bruxelles et point d'Angleterre. — Le point de Bruxelles s'est confondu avec le point d'Angleterre, et voici pourquoi. Au XVIIe siècle, le Parlement anglais, protectionniste à outrance, voulut défendre l'importation des points de Bruxelles. Mais la mode en décidait autrement, et quand la demande a ainsi ses exigences, on finit bien par tourner les édits somptuaires les plus impérieux.



Point de France, XVIIIe siècle (Musée des Arts Décoratifs).

On fit donc venir en Angleterre des ouvriers belges, pour organiser une industrie similaire. Mais la tentative ne réussit pas. D'abord parce que le sol anglais se prêtait mal à la culture de l'espèce de lin indispensable pour faire les fils dont on se servait, et de plus le climat ne s'accordait pas avec les exigences d'une fabrication aussi délicate que celle de la dentelle à l'aiguille. Les résultats étaient si médiocres qu'il fallut recourir à d'autres expédients. Alors on fit de la fraude, on entra les points de Bruxelles en Angleterre, et on les vendit sous le nom de points d'Angleterre. Bruxelles se gardait bien de réclamer, ne demandant qu'une chose, conserver sa riche cliente.

L'histoire du point de Bruxelles est bien semblable à celle du point d'Alençon. C'est encore l'inspiration de Venise, avec une tendance qui ira s'accentuant de plus en plus au réalisme dans les détails. Le fil y est extraordinairement fin, fait d'un lin très spécial, et dans la pratique du réseau, c'est ce fil qui permettait de défier la concurrence.

Le travail était divisé par fragments, sur des morceaux de parchemin où se lisait le dessin; on assemblait ensuite les diverses parties au point de raccroc, comme on faisait à Alençon. L'extraordinaire ténuité des fils rendait ce travail long; et à force d'être maniée, la pièce finissait par être salie par la main des dentellières. Pour éviter de dispendieux et fâcheux lavages, on finit par mettre à la mode le port de dentelles jaunes, auxquelles on donnait même artificiellement cette couleur.



Point d'Angleterre, XVIII[e] siècle
(Collection de M. Orville).

Dans les vieux points de Bruxelles, la fleur et le fond étaient travaillés ensemble, par petits morceaux. Pour les relier, on ajoutait quelques détails de tiges fleuries et feuillées, et les fonds sont alors à brides. Le réseau n'apparaît qu'au XVIII[e] siècle, mais souvent alors les deux procédés, brides et réseau, voisinent ensemble sur la même pièce. Le décor est à ordonnance de lignes sinueuses, qui font place aux semis, aux assemblages de fleurs, de branches, de colonnettes, de guirlandes, avec pois, étoiles et fleurettes.

Dentelles espagnoles. — Jusqu'à ces derniers temps, les dentelles ayant pu sortir d'ateliers originaux d'Espagne avaient été assez peu étudiées; une riche collection récemment acquise par le musée des tissus de la Chambre de commerce de Lyon, en facilitera singulièrement l'étude : elle avait été constituée tout entière en Espagne par un artiste, M. José Pasco.

(Voir l'article de M. Raymond Cox, *Revue de l'art ancien* novembre 1908.)

Son extrême variété, la multiplicité de ses matières, lin, chanvre, agave, soie, et même les métaux précieux qui les colorent et leur donnent une séduisante polychrômie — la comparaison et le rapprochement avec tant de dentelles conservées dans les trésors de vêtements liturgiques des églises d'Espagne — autoriseront bien des classifications nouvelles. — Quelques pièces, au dire de certains érudits, remonteraient même à l'époque des rois catholiques, et un certain nombre de motifs y évoquent l'influence moresque. Il existerait encore à Barcelone une amicte en dentelle d'or à l'aiguille, du XIVe siècle, ayant appartenu à la quatrième femme de Jaime II d'Aragon, Elisenda de Moncada, — et dans un inventaire moins ancien, de 1469, seraient mentionnés et décrits de véritables passements à l'aiguille et aux fuseaux, — commandés pour le mariage d'Isabelle la Catholique et de Ferdinand.



Point d'Angleterre, XVIIIe siècle
(Collection de M. Orville).

De semblables monuments de la dentelle, à cette date, ébranleraient certainement les opinions admises, et rendraient discutable l'antériorité de l'Italie et des Flandres dans la création des premières dentelles.

CHAPITRE II

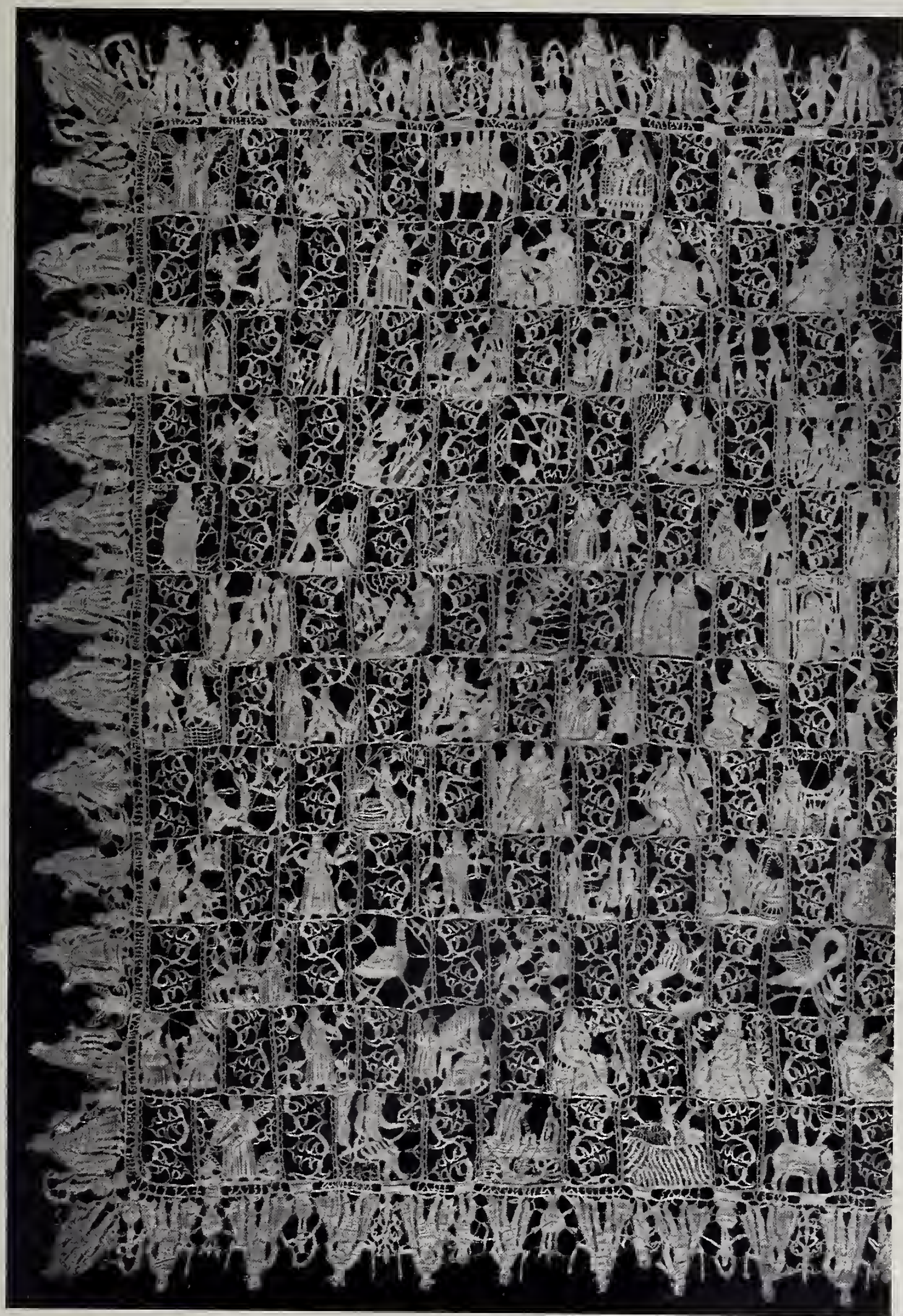
LA DENTELLE AUX FUSEAUX

Ateliers de Valenciennes, de Malines, de Chantilly. — L'application.

C'est un tissu formé en croisant et en tressant des fils enroulés d'un bout sur des fuseaux, et fixés de l'autre bout par des épingles sur un coussin, appelé carreau ou oreiller, sorte de boîte carrée rembourrée intérieurement. Un cylindre, rembourré lui aussi, tourne sur un axe dans une ouverture ménagée au centre du carreau : sur ce cylindre est fixé un parchemin piqué de trous d'épingles, qui suivent le dessin du modèle à reproduire. Les épingles fichées dans les trous, au fur et à mesure de l'avancement du travail, servent de jalon et maintiennent le point.

On a beaucoup discuté si la dentelle aux fuseaux avait une origine plus ancienne que la dentelle à l'aiguille : c'est peu probable, car on les voit toutes deux se développer parallèlement.

La Flandre prétendait à l'honneur d'avoir trouvé la dentelle aux fuseaux. Mais aucune preuve n'est venue confirmer absolument la chose, et Séguin le conteste même, en ce qu'aucun livre de patrons publié en Belgique ne donne de dessins pour dentelles aux fuseaux ; il en fait même revenir l'honneur de l'invention aux Italiens, et s'appuie pour cela sur un recueil précieux de dessins gravés pour dentelles au fuseau, le *Pompe* imprimé à Venise en 1557, et qui donne la plus ancienne date certaine de l'apparition de ce type. En 1598, paraissaient à Montbéliard les premiers modèles pour le fuseau publiés par Soillet. A cette date, il ne paraît pas qu'on songeât déjà à la dentelle en Flandre, du moins industriellement, car il semble bien, d'après un splendide napperon récemment acheté par le musée de Bruxelles, qu'on y fit de rares œuvres de dentelle dès le dernier quart du XVIe siècle. Une bonne indication est



Dentelle au fuseau, point de Bruxelles, offert aux archiducs Albert et Isabelle en 1599 (Musée du Parc du Cinquantenaire à Bruxelles).

fournie par le livre des modèles édité en 1561-1562 à Zurich, chez Froschower qui dit, dans la préface « que l'art du gros fil à dentelle employé pendant vingt-cinq ans en Suisse, montre qu'il fut introduit en 1536 par des commerçants de Venise et de l'Italie » Gênes et Milan faisaient d'ailleurs une quantité de dentelles d'or et d'argent à mailles.

Ateliers de Valenciennes. — La dentelle dite de « Valenciennes » est



Point de Flandre au fuseau, XVIIIe siècle (Musée des Arts Décoratifs).

universellement célèbre. On y fit d'abord ce travail d'un plat serré, qui est demeuré le tissu même des fleurs dans la Valenciennes.

Cette dentelle se fait avec le même fil, fleurs et fond. Ce fond est à réseau, le toilé de la fleur ressemblant à de la fine baptiste. C'est la dentelle la plus délicate, et la plus longue à exécuter ; il fallait de longs jours de travail, pour achever une paire de manchettes.

Le décor de la Valenciennes est surtout floral, et le répertoire de ses modèles limité (tulipes, œillets, iris, anémones). Sa grande caractéristique, c'est que la fleur n'est jamais cernée d'un cordonnet ; cette absence de relief facilite bien le lavage, et cette dentelle passe mieux que tout autre sous le fer à repasser.

Ateliers de Malines. — Ce qui distingue au contraire la Malines, c'est un gros fil plat qui cerne la fleur. Le toilé de cette dentelle, son rempli, est encore plus fin que celui de la Valenciennes, et c'est pour en délimiter la forme qu'on a senti le besoin de le contourner d'un fil plat un peu brillant, qui en accentue le dessin. C'est la plus souple de toutes les dentelles. Le fond est formé d'une petite treille ronde très légère et très fine, qui est certainement la plus jolie de toutes les mailles au fuseau.

Très à la mode sous Louis XV, elle a beaucoup exploité les dessins



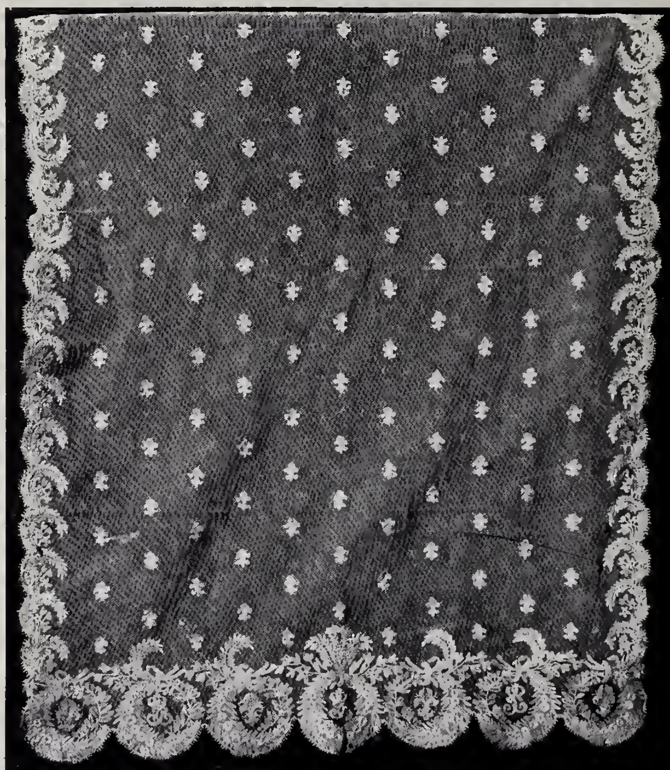
Dentelle d'Angleterre au fuseau, commencement du XIX[e] siècle
(Musée des Arts Décoratifs).

rocailles ; sous Louis XVI, on fit principalement des guirlandes et des enlacements ajourés, et quand on en vint aux petits semis, la Malines allia admirablement ces dessins très légers avec la transparence et la régularité de ses jolies petites mailles. Il n'est pas de dentelle qui s'allie mieux avec la gaze et la mousseline.

« Malines » est un terme générique, car on la fabriqua aussi bien à Anvers et à Louvain. On en fit à Lille et à Arras même, d'un genre semblable, mais en plus ordinaire, les fils étant plus gros, la maille moins bien formée; le travail cependant était conduit de la même façon.

Ateliers de Chantilly. — Chantilly passe pour avoir été au XVIII[e] siècle le centre de ralliement des dentellières dispersées dans l'Ile de France. L'atelier se créa surtout une réputation, quand il s'appliqua à la production de dentelles noires.

On rencontre fréquemment dans ses dessins les vases et les corbeilles fleuries, qu'on retrouve d'ailleurs dans la fabrication céramique de Chantilly, à la même époque. La matière employée est une soie appelée « *Grenadine d'Alais* » ; les fils retors qui la composent perdent par cette torsion une partie de leur brillant ; ce qui a fait croire que le Chantilly était fait avec du fil de lin noir.



Point d'Angleterre au fuseau, commencement du XIXe siècle (Musée des Arts Décoratifs).

Après avoir fait la fortune de Chantilly et des environs jusqu'à Gisors, cette fabrication a disparu de l'Ile de France, et s'est transportée, au cours du XIXe siècle, en Normandie, autour de Caen et de Bayeux.

A mesure que le travail aux fuseaux se répandait dans les divers pays, chacun se l'assimila, et produisit le genre de dentelle qui convenait le mieux à sa fabrication locale.

En Italie, alors que Venise demeurait attachée à ses travaux de point

à l'aiguille, Milan et Gênes pratiquaient plus volontiers la dentelle aux fuseaux, et ce travail à « rosaces » bien exécutées, mais de qualité forte, où les pleins l'emportent sur l'ajourage. Travaux admirables par la matière et le corps qu'ils présentent. Des critiques du temps trouvaient que le point de Gênes avait le corps un peu gros. On semble être bien revenu de cette idée, et rien en réalité n'est plus riche et plus cossu qu'une belle



Rochet en point de Bruxelles du cardinal Fesch, 1er Empire. Legs de la princesse Mathilde (Musée des Arts Décoratifs).

guipure de Gênes, dans laquelle le caractère des dessins reste toujours un peu géométrique, et la division par bandes.

La dentelle n'échappa pas à cette évolution fatale qui tua bien des industries d'art par la nécessité du « bon marché. » Pour faire vite, on substitua l'*application* à la dentelle à réseau, c'est-à-dire qu'on réappliquait des fleurs bien exécutées par d'habiles ouvrières, sur un fond préexistant. Ce travail se faisait un peu en Angleterre, mais beaucoup en

Belgique, ce qui n'empêchait pas que le tout fût vendu sous le nom d'application d'Angleterre.

Enfin, vers 1830, l'invention du tulle mécanique donna un élan tout nouveau à ce genre de travail. Le prix se trouvant bien diminué par la substitution du tulle au vrai réseau, il s'est consommé des quantités énormes de ces « applications de Bruxelles », nom nouveau qui signifie l'application sur tulle. On put ainsi se livrer à la fabrication des grandes



Cravate de Napoléon Ier au sacre (Musée des Arts Décoratifs).

pièces, qu'on n'aurait jamais pu exécuter auparavant, à cause du prix auquel elles seraient revenues, tels les grands châles, les rideaux, les voiles de mariées. Mais qui ne sent que le tulle, apprêté et sans souplesse, n'a pas le charme qu'avait le vrai réseau. Et puis l'emploi du coton, tant pour la fleur que pour le fond, ne donne plus le moelleux du vrai point d'Angleterre en beaux fils de lin.

La ville de Bruxelles, et quelques autres en Belgique, comme Gand et Alost, ont tiré très grand profit de cette fabrication. Malgré quelques essais de concurrence tentés en Angleterre et en France, la Belgique est demeurée sans rivale pour les dentelles d'application.

L'invention de Jacquard en 1837, adaptée aux métiers, compléta

l'imitation de la dentelle véritable par la fabrication des « tulles brochés ». Cette nouvelle industrie par le bas prix de sa production, se développa dans des conditions de prospérité tout à fait exceptionnelles, à Nottingham, à Lyon, à Saint-Pierre-lès-Calais, qui, d'un simple faubourg de Calais, avec ses 1.200 habitants, est devenu depuis lors une ville de 40.000 âmes.

BIBLIOGRAPHIE

Bury-Palliser (Mme). *History of laee*, London, 1865.

— *Deseriptive eatalogue of the laee in S. Kensington Museum*. London, 1873, Supplément of Alan Cole, London, 1891.

Séguin (J.). *La dentelle*, Paris, Rothschild, 1875.

Lefébure (A.). *Broderies et dentelles*, Paris, Quantin, 1887.

Dréger. *Entruekelungs Gesehiehte der Spitze.*

— *Catalogue de l'Exposition de Vienne*, 1906.

— *Illustrierte Gesehiehte des Kunstgewerbes*. Tome I, Berlin, 1906.

Elisa Ricci. *Antiche Trine Italiane*, 2 vol., Bergamo, 1908.

Charles et Pagès. *Les broderies et les dentelles*, 1re série, Paris, Juven, 1906.

Despierres (Mme). *Histoire du point d'Alençon*, Paris, Renouard, 1886.

Laprade (Mme de). *Le point de Franee*, Paris, Laveur, 1905.

Kumsch (E.). *Spitzen und Weiss-Stiekereien XVI-XVIIe S. Museum zu Dresden*, Dresde, 1889.

Zur Strassen. *Spitzen und Weiss-Stiekereien XVI-XVIIe S. Museum zu Leipzig*, Leipzig, 1894.

Dentelles du Musée historique des tissus de Lyon, Paris, Calavas, 1904.

Deshairs (L.). *Dentelles anciennes et modernes au Musée des arts décoratifs*, Art et décoration, août 1906.

Migeon (Gaston). Francisque Pelegrin. *Le livre de pourtraiture*. Paris, J. Schemit, 1908 (Réimpression du livre gravé de 1530).

SIÈCLES	EMPIRE BYZANTIN Turquie et Asie-Mineure	PERSE	ALLEMAGNE
4 5e	Tissage de soies importées de Chine.		
6e	Introduction des vers à soie dans l'Empire sous Justinien. Tissage de soies indigèues. Broderies de soie.		
6-7e		Tissus de soie dans l'Empire Sassanide.	
8-9e	Tissus de soie, et tissus des métiers de haute lisse (tapisseries) dans les ateliers coptes de l'Egypte.		
10e	Tissus de soie datés aux noms d'empereurs grecs.		
11e	Broderie byzantiue (Chape du pape Léon III au Vatican).		Broderies datées du roi Henri II et de reine Gisèle.
13e		Peut-être des tapis de caractère archaïque sont-ils de cette époque.	Broderies. Les plus aucieunes tapisseri connues (au Dôme d'Halberstadt) les plus anciens tapis (au Trésor Quedlimburg.
14e			Broderies-orfrois de Cologne. La tapi serie de haute lisse à Nuremberg (at liers monastiques).
15e			Tapisseries avec bandes d'inscriptions.
16e	Les tissus de soie, et les velours de décor floral.	Apogée de l'art de tisser les tapis, laines et soies; un grand tapis du Kensington Museum est daté 1535. Les tissus de soie et les velours.	
17e			
18e			

L'HISTOIRE DU TISSU

FRANCE	FLANDRES	ANGLETERRE	ITALIE
derie, dite tapisserie de Bayeux, attri-uée à la reine Mathilde.		Activité des premiers ateliers de brodeurs.	
deries à sujets limités dans des encadrements architectoniques.		Leur développement.	
sage de la soie, peut-être par la main-d'œuvre d'ouvriers italiens chassés de ucques en 1314.			Les ateliers de brodeurs de Florence et de Milan. Des ouvriers flamands de la haute lisse sont attirés par les petites Cours du Nord de l'Italie.
Apparition simultanée des premiers et très actifs ateliers de tapisseries de haute lisse en Flandre et en France, à Arras et à Paris.			
elier de Nicolas Battaille à Paris (tapis-erie de l'Apocalypse d'Angers 1378).	Les ateliers d'Arras travaillant pour les ducs de Bourgogne à la fin du siècle.		
sus de soie. Ateliers à Lyon et à Tours ous l'impulsion de Louis XI. Au début u siècle les ateliers provinciaux de haute lisse donnent à cette industrie ne grande impulsion.	Pleine activité des ateliers d'Arras travaillant pour les ducs de Bourgogne. La tenture de Saint-Piat à la cathédrale de Tournai est datée d'Arras, 1402. Nombreux centres de fabrication en Flandre. La tapisserie du baron Davillier au Louvre, peut-être de Bruges, est datée 1485. L'influence de Rogier Vander Weyden.		Broderies avec collaboration des grands peintres. Diffusion de la fabrication des tapisseries de haute lisse, par la main-d'œuvre flamande à Mantoue, à Ferrare, à Venise, à Florence.
oderies pour l'ordre du Saint-Esprit réé par Henri III (1578)). nde fabrication de tapisseries de haute sse pour les églises de France. mière organisation des manufactures yales de François I[er] (Fontainebleau) du Louvre.	Grande activité des ateliers de Bruxelles travaillant pour Charles-Quint et ses successeurs. Influence de Q. Matsys. La tenture des Actes des Apôtres d'après Raphaël, commandée en 1515.		Apparition des premiers livres de patrons de dentelles, au milieu du XVI[e] siècle. Les ateliers de Venise. Les tissus de soies et les velours de décor floral à Gênes et à Venise, à l'imitation de l'Orient.
us de soie. La sériculture en France us Henri IV. — Fondation de la maufacture de tapis de la Savonnerie. rand développement de l'industrie de soie à Lyon dès 1605. ilège accordé à la manufacture des obelins (1667). La première direction Ch. Le Brun (suite des tentures de Histoire du Roy).			
istrie de la soie à son apogée à Lyon. istrie de la toile imprimée à Jouy-en-sas avec Oberkampf. nd développement de la manufacture des eubles de la Couronne aux Gobelins. rivilège semblable donné à la manuicture de Beauvais (collaboration de oucher).			

INDEX DES NOMS CITÉS

TABLE DES ILLUSTRATIONS

TABLE DES MATIÈRES

PREMIÈRE PARTIE

LES TISSUS DE SOIE DÉCORÉS

CHAPITRE PREMIER

TISSUS D'ORIGINE SASSANIDE

CHAPITRE II

TISSUS D'ORIGINE BYZANTINE

CHAPITRE III

LES TISSUS COPTES

CHAPITRE IV

LES TISSUS MUSULMANS

CHAPITRE V

TISSUS ALLEMANDS

CHAPITRE VI

TISSUS ITALIENS

CHAPITRE VII

TISSUS FLAMANDS

CHAPITRE VIII

TISSUS FRANÇAIS

CHAPITRE IX

LE TISSU DE SOIE EN CHINE ET AU JAPON

DEUXIÈME PARTIE

LA BRODERIE

CHAPITRE PREMIER

BRODERIES BYZANTINES

CHAPITRE II

LA BRODERIE EN OCCIDENT

CHAPITRE III

LA BRODERIE EN ALLEMAGNE

CHAPITRE IV

BRODERIES ANGLAISES. OPUS ANGLICUM.

CHAPITRE V

LA BRODERIE EN ITALIE

CHAPITRE VI

CHAPITRE VII

LA BRODERIE DANS LES FLANDRES

CHAPITRE VIII

LA BRODERIE EN FRANCE

TROISIÈME PARTIE

LA TAPISSERIE

CHAPITRE VII

LA TAPISSERIE EN ITALIE ET EN ESPAGNE

CHAPITRE VIII

LA TAPISSERIE EN ALLEMAGNE

CHAPITRE IX

LA TAPISSERIE EN ANGLETERRE JUSQU'AU XVIIe SIÈCLE

CHAPITRE X

LA TAPISSERIE EN FRANCE AUX XVe ET XVIe SIÈCLES

CHAPITRE XI

CHAPITRE XII

L'ORGANISATION DES MANUFACTURES ROYALES EN FRANCE AU XVIe SIÈCLE

CHAPITRE XIII

CHAPITRE XIV

LA TAPISSERIE EN FRANCE AU XVIIe ET AU XVIIIe SIÈCLES
LA MANUFACTURE DES GOBELINS SOUS LOUIS XIV

CHAPITRE XV

LA MANUFACTURE DE BEAUVAIS

CHAPITRE XVI

LES TAPIS DE PIED EN ORIENT

CHAPITRE XVII

QUATRIÈME PARTIE

LA DENTELLE

CHAPITRE PREMIER

LA DENTELLE A L'AIGUILLE

CHAPITRE II

LA DENTELLE AUX FUSEAUX

ÉVREUX, IMPRIMERIE CH. HÉRISSEY, PAUL HÉRISSEY, SUCCr





